SEEMANN'S

KUNSTGEWERBE

No. 3.

FERD. LUTHMER

GOLD UND SILBER

SEEMANN'S Kunsthandbücher

AD. SPONHOLTZ
BUCHHANDLUNG
HANNOVER

Seemanns kunstgewerbliche Handbücher

III.

GOLD UND SILBER

VON

FERDINAND LUTHMER

GOLD UND SILBER

HANDBUCH DER EDELSCHMIEDEKUNST

VON

FERDINAND LUTHMER

PROFESSOR UND DIREKTOR DER KUNSTGEWERBESCHULE UND DES KUNSTGEWERBEMUSEUMS IN FRANKFURT A. M.

MIT 153 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1888

Das Recht der Übersetzung vorbehalten.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Die Technik.	
1. Gewinnung und Verarbeitung des Edelmetalls	1
2. Die Schmuckmittel	13
a. Gravieren, Tauschieren, Filigran	13
b. Email, Niello und andere Schmuckmittel	18
c. Die Edelsteine	27
II. Die Werke der Goldschmiedekunst.	
1. Das Geschmeide	46
a. Der Schmuck bei den Aegyptern	53
b. Der Schmuck bei den Griechen, Etruskern und Römern	55
c. Der Schmuck im Mittelalter	69
d. Der Schmuck in der Renaissance und der Spätzeit	87
2. Gefäfse, Geräte und Bildnerarbeiten	119
a. Im Altertum und im frühen Mittelalter	119
b. Romanische und gotische Periode	134
c. Die Renaissance in Italien	166
d. Die Renaissance und Spätzeit in Deutschland	185
e. Die Renaissance und Spätzeit in Frankreich und den übrigen Ländern	248

Verzeichnis der Abbildungen.

Die hinten angeführte Ziffer bedeutet die Seitenzahl.

1. Ciseleur bei der Arbeit, 6.
2. Silberblecharbeit, 8.
3. Nietenverbindung, 9.
4. Gestempeltes Ornament von W. Jamnitzer, 13.
5. Tauschierter Teller, 15.
6. Filigran des 13. Jahrh., 16.
7. Kanne in Limoges-Email, 19.
8. Pluvialschliefse mit Niello-Platten, 25.
9. Renaissance-Cameo, 35.
10. Desgleichen, 36.
11. Kristallschale. Italienische Arbeit. 16. Jahrh., 38.
12. Renaissancegefässe aus versch. Naturprodukten, 44.
13. Aegyptischer Schmuck, 46.
14. Altgriech. Schmuckscheibe aus Mykene, 48.

15. Altgriech. Brustschmuck, 55.
16. Kopfgehänge aus Kertsch, 57.
17. Griech. Ohrgehänge, 58.
18. Desgleichen, 58.
19. Stirnschmuck aus Hissarlik, 59.
20. Stirnreif aus Kertsch, 59.
21. Griechischer Totenkranz, 60.
22. Griechischer Stirnreif, 61.
23. Goldgeschmeide aus Pompeji, 62.
24. Antiker Ketten- u. Gürtelschmuck, 63.
25. Griech. u. römische Haarnadeln, 65.
26. Fibula etrusk. Herkunft, 66.
27. Votivkrone des Recceswinthus, 71.
28. Mittelalterliche Schmuckgegenstände, 75.
29. Burgundische Halskette, 81.
30. Darstellung der Entwickelung des Ringes, 83.
31. Kopfschmuck (15.—16. Jahrh.), 84.
32. Waldmannskette (15. Jahrh.), 85.
33. Gürtel in Silber vergoldet (16. Jahrh.), 87.
34. Zwei Entwürfe zu Anhängern von Holbein, 88.
35. Darstellung ital. Frührenaissance-Geschmeides von einer Miniatur in Gotha, 89.
36. Verschiedene Renaissance-Anhänger, 93.
37. Anhänger in Form eines Schiffes, 95.
38. Ohrgehänge in Form einer Sirene, 97.
39. Ohrgehänge aus dem Pester Museum, 97.
40. Anhänger, entw. von P. Birkenhulz, 98.
41. Kettenschmuck auf dem Brustbilde einer bayr. Herzogin, 99.
42. Kettenmotive der Renaissance, 100.
43. Ordensketten des 16. u. 17. Jahrh., 101.
44. Breslauer Schützenkleinode (16. Jahrh.), 105.
45. Silberner Frauengürtel (16. Jahrh.), 106.
46. Gürtel-Anhänger (16. Jahrh.), 107.
47. Aufgenähtes Goldornament (16. Jahrhundert), 109.
48. Anhänger u. Ohrgehänge, von Dan. Mignot, 110.
49. Brillantschmuck des 18. Jahrh., 111.
50. Chatelaine (18. Jahrh.), 114.
51. Uhrkloben, Taschenuhren, Petschafte (17. Jahrh.), 116.
52. Anhänger u. Ohrringe, entw. v. Hans Collaert, 118.
53. Centaurenfries von einem römischen Becher, 119.
54. Siebenarmiger Leuchter vom Titusbogen, 120.
55. Hildesheimer Silberfund. Grofser Krater, 121.
56. Desgl. Zweihenkeliger Becher, 123.
57. Antik-römischer Becher aus Vicarello, 125.
58. Antik-römische Henkelkanne aus Bernay, 126.
59. Hildesheimer Silberfund: Minervaschale, 127.
60. Desgl.: Flache Trinkschale, 129.
61. Goldner Henkelkrug aus Nagy-Szent-Miklos, 130.
62. Zweihenkeliger Kelch (8. Jahrh.), aus Gourdon, 132.
63. Kleiner Ciboriumaltar des Königs Arnulf, 135.
64. Deckel vom Gebetbuche Karls des Kahlen, 136.
65. Reliquiar mit der Sandale des h. Andreas (10. Jahrh.), 137.
66. Vorderseite von diesem Reliquiar, 139.
67. Kanne des Suger (12. Jahrh.), 141.
68. Silbervergoldete gotische Monstranz, 142.
69. Gotischer Buckelbecher, 144.
70. Romanischer gehenkelter Kelch aus Wilten, 147.
71. Thassilokelch aus Kremsmünster, 148.
72. Silberner Kelch aus Finnland (13. Jahrh.), 149.
73. Gotischer Kelch aus Stiftklosterneuburg, 150.

74. Ciborium in Form einer Taube, 151.
75. Hostienbüchse aus Mühlhausen i. Th. 152.
76. Elfenbeinerner Reliquienkasten mit Filigran aus Quedlinburg (12. Jahrh.), 153.
77. Ostensorium aus Reims (13. Jahrh.), 154.
78. Gotische Monstranz aus Freising, 155.
79. Vom Einband eines Evangeliencodex in Würzburg (11. Jahrh.), 157.
80. Romanisches Weihrauchfass aus Lille, 158.
81. Gotisches Weihrauchfass zu Seitenstetten, 159.
82. Vom Reisealtar eines Grofskomthurs (14. Jahrh.), 160.
83. Kusstafel, Silber mit Edelsteinen (1460), 161.
84. Bischofsstab aus Silber, vergoldet (15. Jahrh.), 162.
85. Von einem gotischen Becher, 163.
86. Kleiner gotischer Becher, 164.
87. Gotischer Doppelbecher, unterer Teil, 165.
88. Gotisches Trinkhorn aus Lüneburg, 166.
89. St. Johann vom Altar im Baptisterium zu Florenz. (Nach Labarte), 168.
90. Altarkreuz aus dem Museum Poldi-Pezzoli, 170.
91. Niello-Pax. (Italien. 15. Jahrh.), 171.
92. Entwurf zu einer Ziervase von Pocetti, 174.
93. Sog. farnesische Kassette. (Nach Rouaix „Les styles"), 176.
94. Salzfass des Benv. Cellini, 179.
95. Silberner Henkelkrug, gestochen von P. Vlindt, 186.
96. Desgl. gestochen von Georg Wechter. 187.
97. Becher, gestochen von Virgil Solis, 188.
98. Beschlag einer Degenscheide, gestochen von Virgil Solis, 188.
99. Vier Beschauzeichen, 189.
100. Nautiluspokal. (Nürnberg. 16. Jahrhundert), 190.
101. Ziergefäfs nach einem Stiche Hirsvogels, 192.
102a. Ornament von Mielich, 194.
102b. Desgleichen, 195.
103. Holbeins Entwurf zu einem Pokal für Jane Seymour, 196.
104. Weinkanne. Entwurf von Wenzel Jamnitzer, 198.
105. Grofser Pokal von Wenzel Jamnitzer, 200.
106. Der Merkelsche Aufsatz im Rothschild-Museum, 202.
107. Schmuckkassette von Wenzel Jamnitzer, 203.
108. Muschelkanne von demselben, 204.
109. Silberner Amor im Rothschild-Museum, 206.
110. Tafelfontäne von Christoph Jamnitzer im Kunstgewerbe-Museum in Berlin, 208.
111. Agley-Becher (Nürnberg. 16. Jahrh.), 209.
112. Becher des Hans Petzolt im Rothschild-Museum, 210.
113. Evangeliardecke von Anton Eisenhoit, 212.
114. Weihkessel und Wedel von demselben, 213.
115. Getriebener Schild von P. v. Vianen, 214.
116. St. Georgsgabel von F. Hillebrandt, 216.
117. Buchdeckel, mit Silber montiert (Augsburg. 16. Jahrh.), 217.
118. Der pommersche Kunstschrank im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, 218.
119. Pax von M. Wallbaum, 220.
120. Grofser Augsburger Pokal (16. Jahrhundert), 222.
121. Emaillierter Goldpokal von Hans Reimer. Bayr. Schatzkammer, 224.

122. Kokosnussbecher, böhmische Arbeit (16. Jahrh.), 226.
123. Siebenbürgischer Kelch (16. Jahrh.), 227.
124. Kokosnussbecher, Strassburger Arbeit, 228.
125. Renaissancepokale aus Lüneburg, 230.
126. Kelch von C. Knittel, 231.
127. Taufschüssel von D. Kellerthaler (Bruchstück), 232.
128. „Die Freuden des Lebens" von J. M. Dinglinger (Grünes Gewölbe), 234.
129. Doppelbecher aus Regensburg (16. Jahrh.), 235.
130. Becher der Breslauer Schützenbrüderschaft (1583), 236.
131. Trinkspiel: Diana auf der Hirschkuh, 237.
132. Brautbecher. Bayr. Nationalmuseum, 239.
133. Trinkgeschirr in Form eines Narrenkopfes, 240.
134. Abendmahlskanne. Sammlung C. von Rothschild, 241.
135. Kelch und Abendmahlskanne aus Brieg (17. Jahrh.), 242.
136. Terrine von Joh. Biller (18. Jahrh.), 243.
137. Taufkanne in vergoldetem Silber, 245,
138. Terrine von L. Imlin (1720), 247.
139. Kelch aus der Kathedrale von Chartres (Heinrich III.), 249.
140. Sonnen-Monstranz von Pierre Germain, 251.
141. Terrine von François Thomas Ger main, 253.
142. Leuchter von P. Germain, 254.
143. Tafelgerät von P. Germain, 255.
144. Silbergefäfs von einem Bilde des B. von Orley, 256.
145. Zwei Becher aus Leeuwarden (17. Jahrh.), 257.
146. Silbergetriebene Henkelkanne aus Delft (17. Jahrh.), 259.
147. Kusstafel, spanische Arbeit (16. Jahrhundert), 261.
148. Pokal aus dem Emder Ratsschatz. (EnglischeArbeit. 16. Jahrh.), 263.
149. Silberner Henkelkrug, dänische Arbeit (16. Jahrh.), 264.
150. Kassette, mit Silber montiert, von Rud. Mayer in Karlsruhe, 265.
151. Fläschchen, ziseliert von Ofterdinger in Hanau, 267.
152. Anhänger, entw. von Du Cerceau, 268.
153. Desgleichen, 272.

Erster Abschnitt.

Die Technik.

I. Gewinnung und Verarbeitung des Edelmetalls.

Unter Goldschmiedekunst versteht unser Sprachgebrauch nicht nur dem Wortsinne nach die Bearbeitung des Goldes mit dem Hammer, sondern jede Art der Verarbeitung der Edelmetalle zu künstlerischen Zwecken. Man hat daher in neuerer Zeit das Wort nicht unpassend durch „Edelschmiedekunst“ zu ersetzen gesucht. Unter Edelmetallen versteht man hierbei die am meisten verbreiteten, nämlich Gold und Silber. Doch zieht man auch alle diejenigen Techniken, welche zum Ausschmücken dieser Metalle in Anwendung kommen, in das Bereich der „Goldschmiedekunst“. So werden sich die folgenden Blätter nicht nur mit der Bearbeitung von Gold und Silber, sondern, wenn auch in kürzerer Fassung, auch mit der Emaillierkunst, den Edelsteinen und ihrer Bearbeitung, dem Niello u. a. m. zu beschäftigen haben. Die weitere Bedeutung jeder feineren, kunstmäfsigen Metallbearbeitung, welche z. B. die französische Sprache adoptiert hat, indem sie von „orfèvrerie d'étain“ spricht, wollen wir dem Worte jedoch nicht geben.

Es sind verschiedene Gründe, die den beiden genannten Edelmetallen so sehr den Vorrang vor allen übrigen verschafft haben, dass sie nicht allein fast ausschliefslich zur Darstellung des Geldwertes in Handel und Wandel gewählt worden sind, sondern auch das alleinige Recht beanspruchen, den Menschen, seine Person und seine häusliche Umgebung zu schmücken. Der Hauptgrund darf in der Seltenheit ihres Vorkommens gefunden werden; nicht minder spricht ihre Beständigkeit gegen Oxydierung unter gewöhnlichen Verhältnissen mit. Der Kunst boten sie sich als beliebteste Materialien durch ihre grofse Ductilität, ihre weiche Zähigkeit dar, weit mehr aber noch durch die charaktervolle Schönheit ihrer spezifischen Farbe, die namentlich beim Golde kaum durch ein anderes Naturprodukt übertroffen wird.

Gold kommt in der Natur entweder in festem Gestein eingewachsen oder in Schuttmassen verwitterter Gesteinsarten vor. Die Gewinnung des ersteren erfolgt meist auf dem Wege eigentlichen Bergbaus, die des letzteren durch Auswaschen (Schlemmen). Goldhaltige Gänge in festem Gesteine finden sich vor allem im Hochgebirge von Nevada an der Grenze von Mexiko, früher auch in Ober-Ungarn. Die weitaus grösere Menge wird jedoch aus verwittertem Gestein, meist Quarzen, gewonnen, welche durch Naturgewalten in Sand verwandelt und durch Wasserstürze aus den Gebirgen in die Thäler geführt sind. Die Hauptlager dieser Art finden sich in Kalifornien und Australien. Eine grofse Menge goldführender Flüsse waren den Alten bekannt: als solche wurden von den Römern besonders geschätzt und ausgebeutet der Tagus, der Po, der Hebrus in Thrazien, der Pactolus und der Ganges. Doch auch unsere Flüsse, der Rhein, Lech, Isar und Inn führen in ihrem Geröll Spuren von Gold, dessen Ausbeutung in früheren Jahrhunderten noch als lohnend galt.

Die jährliche Goldproduktion der ganzen Erde wurde nach einem in den Jahren 1856—1860 genommenen Durchschnitt auf 575 Millionen Reichsmark geschätzt, ist jedoch in den letzten zehn Jahren um etwa 132 Millionen jährlich zurückgegangen. Für industrielle Zwecke ist nach der Berechnung von Soetbeer von dieser Produktion in Verwendung gekommen jährlich für etwa 234 Millionen Mark, oder annähernd die Hälfte des ganzen Jahresertrages.

Da uns das Gold wesentlich in künstlerisch verarbeitetem Zustande interessiert, so übergehen wir die Art seiner hüttenmäfsigen Gewinnung aus dem abgebauten oder ausgewaschenen Erz und fügen nur einige Notizen über seine physikalischen und chemischen Eigenschaften an*). Das Gold wird, wie schon oben gesagt wurde, weder durch Luft noch Feuchtigkeit, noch auch durch Säuren zum Oxydieren gebracht, ebensowenig beim Schmelzen. Zum Verflüchtigen bedarf es aufsergewöhnlich hoher Hitzegrade, während seine Schmelztemperatur bei 1037 Grad Celsius liegt. Es ist sehr geschmeidig und in reinem Zustande weicher als Silber; wie man ihm die zur Verarbeitung nötige Härte durch Beimengung anderer Metalle mitteilt, werden wir weiter unten kennen lernen. Seine Dehnbarkeit ist eine aufserordentlich grofse, wie die Ausarbeitung zu Blattgold beweist, welches bis zu ein Neuntausendstel Millimeter Dicke ausgeschlagen wird. Bei vergoldeten Silberdrähten hat sich die Dehnbarkeit sogar bis zu ein Zweiundzwanzigtausendstel steigern lassen.

Das spezifische Gewicht des Goldes ist etwas über 19, je nach der Art seiner Bearbeitung; es steht hiernach unter den schwersten Metallen an dritter Stelle (Iridium 22, Platin 21,5).

---

*) s. v. Kulmer, Die Kunst des Goldarbeiters. Weimar, Voigt.

Zum Auflösen des Goldes in Säure wendet man das sogenannte Königswasser, eine Mischung von Salpetersäure und Salzsäure an, welche viel Chlor enthält. Jedem andern Körper widersteht das Gold.

Das Silber ist selten in reinem Zustande, häufiger in Verbindung mit andern Metallen und als Erz über die ganze Erde verbreitet. In gediegenem Zustande findet es sich in Würfelform, in Drähten und Bäumchenform; verbunden gewinnt man es mit Gold, Kupfer, Antimon, Arsenik und Eisen, auch als Amalgam mit Quecksilber. Im Altertum galten Ägypten, Nubien und Griechenland als silberreiche Länder: die Gruben von Laurium in Attika waren eine wesentliche Einnahmequelle des Athenischen Staatsschatzes. Im Mittelalter waren Nord-Ungarn, das böhmische und sächsische Erzgebirge und der Harz Hauptfundstätten. Die spanischen Silberflotten, welche nach der Entdeckung Amerikas die ungeheuren Reichtümer der mexikanischen Bergwerke (Potosi, Guanaxerato) nach Europa brachten, führten eine wesentliche Wertverminderung des Silbers herbei. In neuerer Zeit liefern die 1859 entdeckten Silberminen von Nevada, sowie andere Minen in den Vereinigten Staaten, in Bolivia, Chili und Peru grofse Mengen dieses Edelmetalls.

Silber nimmt einen hohen Grad von Politur an und ist an der Luft nicht oxydierbar; die Farbenveränderung, welche poliertes Silber häufig an der Luft erleidet, ist der Anwesenheit von Schwefelwasserstoff in letzterer zuzuschreiben, mit welchem dasselbe das schwarze Schwefelsilber bildet. Löslich ist Silber in Salpetersäure und kochender konzentrierter Schwefelsäure.

Die Härte des Silbers ist der des Goldes überlegen, seine Dehnbarkeit geringer, aber immerhin noch so grofs, dass man ein Gran zu einem Faden von 126 m ausziehen kann. Sein spezifisches Gewicht beträgt je nach der Bearbeitung 10,5—10,6. Seine Schmelztemperatur ist 930° C. Unter Knallgasgebläsen kann das Silber verdampft werden und verbrennt mit grünlicher Flamme.

Wie schon erwähnt, wird Gold und Silber in der Industrie selten rein angewendet, meist mit einem anderen Metall zusammengeschmolzen (legiert), welches sowohl dazu dient, dem Edelmetall die zur Bearbeitung oder zur Widerstandsfähigkeit nötige Härte zu geben, als auch gewisse künstlerische Anforderungen verschiedenartiger Färbung zu erfüllen. Gold wird im wesentlichen mit Silber und Kupfer legiert; über den Gehalt eines Metalls an reinem Gold, „Feingehalt", bestehen in verschiedenen Staaten gesetzliche Bestimmungen, welche diesen Gehalt nach Karat, gleich dem vierundzwanzigsten Teil einer Mark Feingold ausdrücken. So hat das zu Schmuckgegenständen häufig verwendete „Dukatengold" $23\,^1/_2$—$23\,^2/_3$ Karat Feingold, das am meisten in Deutschland zu Schmucksachen verarbeitete 18, auch 16 und selbst nur 14 Karat. Eine neuere Bezeichnung drückt den Fein-

gehalt in Tausendstel aus: so müssen die deutschen Goldmünzen aus 900 Tausendstel Feingold haltendem Material geprägt werden.

Um in Goldarbeiten ohne Anwendung eines fremden Ueberzugs eine farbige Wirkung hervorzubringen -- eine unter dem Namen „à quatre couleurs“ im vorigen Jahrhundert besonders beliebte Dekorationsweise —, wendet man durch Legierungen gefärbtes Gold an. So wird beispielsweise grünes Gold durch Mischung mit Silber und Kadmium (750 Gold, 125 Silber, 125 Kadmium), rotes Gold durch gleiche Mischung von Gold und Kupfer, gelbes durch Gold, Silber und Kupfer (im Verhältnis 4 : 3 : 1), grünes Gold durch Zusatz von Silber und Stahlfeilspänen (30 Gold, 3 Silber, 1 Stahl), blaues durch gleiche Teile Gold und Stahl, weifses durch 11 Teile Gold und 1 Teil Platin hervorgebracht. Zu bemerken ist, dass alle diese Mischungen keine ausgesprochenen Farben, sondern nur bläuliche, grünliche etc. Nüancierungen des Goldes ergeben, die jedoch nach den optischen Gesetzen des Kontrastes entschieden farbig wirken. Zur Legierung des Silbers, wobei es sich fast immer um eine Erhöhung seiner Härte und Widerstandsfähigkeit gegen Abnutzen handelt, verwendet man fast ausschliefslich Kupfer und drückt den Silbergehalt nach Tausendstel aus. Auch hierbei ist der zur Verarbeitung erforderliche Feingehalt gesetzlich geregelt; das diesem entsprechende Material heifst Probesilber. Sehr zum Nachteil des Exportes beträgt der Feingehalt des deutschen Probesilbers nur 750, während England beispielsweise 925, Frankreich 950—800 Tausendstel fordert. Für manche frühere „Silbermünzen“, wie für den preufsischen und hannoverschen Groschen, sank der Feingehalt auf 220 pro Mille. Die entschieden rötliche Farbe, die ein so starker Kupferzusatz mit sich brachte, wurde entfernt durch „Weifssieden“, wobei durch kochende Schwefelsäure das Kupfer von der Oberfläche weggeätzt wurde.

Um das rohe, formlose Material in die künstlerisch beabsichtigte Form zu bringen, hat nun die Technik zwei Mittel: das Giefsen und das Hämmern. Bei dem erstern wird das Material in einen tropfbar flüssigen Zustand gebracht, sei es durch Schmelzen am Feuer, sei es durch Auflösung in Säuren und Suspension der Auflösungsprodukte in Wasser, wie bei dem galvanischen Verfahren. Dies flüssige Metall wird nun in das Innere einer hohlen (negativen) Form gebracht, die durch Eindrücken des vorher in anderem Material plastisch hergestellten „Modells“ in eine bildsame Masse bereitet wird. In dieser Höhlung muss das Metall erhärten, sei es durch Erstarren beim Erkalten, sei es durch Ausscheiden der Metalle aus der nassen Lösung mit Hilfe des galvanischen Stromes.

Zur Herstellung der Formen beim eigentlichen Metallguss bedient man sich des angefeuchteten Formsandes, eines feinen Quarzsandes mit entsprechendem Thongehalt, dem, nachdem er fein vermahlen ist, etwa $^1/_3$ Holzkohlenpulver zugesetzt wird. Die Schwierig-

keiten des Formens und Gieſsens steigern sich, wenn das Modell zahlreiche „Unterschneidungen“ oder ganz frei abstehende Teile, Arme, Gewandzipfel u. dergl. hat. In letzterem Falle werden diese Teile häufig vom Modell abgeschnitten, einzeln gegossen und später wieder an das Gussstück angesetzt. Um diese Arbeit, zu welcher ein gröſseres Kunstverständnis gehört, als die damit beauftragten Arbeiter meist besitzen, zu vermeiden, wandte man früher und auch wieder in neuester Zeit den Guss „mit verlorener Form“ (a cera perduta, à cire perdue) an, der bei den Chinesen und Japanern fast ausschlieſslich in Übung ist und die unglaublichen Leistungen dieser Völker im Bronzeguss erklärlicher macht. Bei diesem Verfahren wird das Modell in Wachs hergestellt, mit einem besonders hergerichteten Formsand ummantelt, dann einem starken Feuer ausgesetzt, welches das Wachs schmilzt und von der Form aufsaugen lässt. In die hierdurch leer gewordene Höhlung, welche genau die Form des früher in ihr befindlichen Wachsmodelles hat, wird nun unter Beobachtung aller beim Guss überhaupt nötigen Vorsichtsmaſsregeln das flüssige Metall gegossen. Diesem Verfahren verwandt ist das Abgieſsen von kleinen Vegetabilien, Insekten, Eidechsen u. dergl. Naturprodukten, welches vornehmlich von den Nürnberger und Augsburger Goldschmieden des 16. Jahrhunderts mit Meisterschaft geübt wurde. Die genannten kleinen Naturalien wurden durch Eintauchen mit einem Thonbrei ummantelt, in starkem Feuer verglüht, alsdann die Rückstände des verkohlten Originals durch Ausschwenken mit Quecksilber entfernt und die Hohlform mit Silber ausgegossen. Der galvanoplastische Guss, eigentlich die Ablagerung des Metalls in Hohlformen, interessiert uns hier weniger, weil er eine durchaus moderne Erfindung ist, bei der die eigentümlich geperlte Oberfläche des Metalls an seiner Rückseite nicht selten sogar moderne Fälschungen verrät. Die Hohlform wird hierbei aus einem dem Wasser widerstehenden Körper gebildet, bei kleineren Gegenständen aus Wachs oder Stearin, bei fabrikmäſsigem Betrieb fast ausschlieſslich aus Guttapercha. Dies wird in erweichtem Zustande unter starkem Druck auf das Original gepresst, welches hierbei natürlich nicht stark unterschnitten sein darf. Das Innere der Form, auf welcher sich das Metall ablagern soll, wird durch Einreiben mit gepulvertem Graphit metallisch leitend gemacht, hierauf mit der Anode einer elektrischen Batterie in metallische Verbindung gebracht, und in die Auflösung des Metalloxydes, welche mit der Kathode in Verbindung steht, frei aufgehängt. Je nach der Stärke des Stroms und der Temperatur der Lösung findet die Ablagerung schnell oder langsam statt, was auf die Sprödigkeit oder Weichheit der abgelagerten Metalle von bestimmendem Einfluss ist.

Wenn man die Technik des Schmelzens und Gieſsens auch wohl ihrer Natur nach als die ursprünglichste Bearbeitungsweise der Metalle anzusehen hat, schon weil sie dazu dient, dem Rohmaterial eine für

jede weitere Bearbeitung handliche Gestalt in Barren u. dergl. zu verleihen — so ist doch für die künstlerische Arbeit aus Gold und Silber eine andere Technik ungleich wichtiger: das Treiben. Dieses setzt die Vorrichtung des Materials in Blechform voraus, mag dieselbe aus dem Barren nun durch Hämmern oder durch Walzen erzeugt sein, und beruht auf der Eigenschaft der Dehnbarkeit, deren hoher Grad das Gold und Silber besonders geeignet für diese Bearbeitungsweise macht.

Fig. 1. Ciseleur bei der Arbeit.

Die urälteste Anwendung dieser getriebenen Metallarbeit, die man sich als dekoratives Beiwerk einer ursprünglichen Holzbaukunst, als Bekleidung der hölzernen Konstruktionsteile mit einem Überzug von reliefiertem Blech zu denken hat, gilt u. a. Semper als die Entstehung der Reliefskulptur und als Vorläuferin der Bildhauerkunst in Stein überhaupt. Sicher haben wir diese Art des Treibens, das Aufhämmern des dünnen Metalls auf einen vorher in der gewünschten Form in Relief geschnitzten Holzkern wohl als die ursprüngliche zu betrachten. Auch bei den ältesten Goldschmiedewerken des Mittelalters finden wir die Anwendung von hochgeschnittenen „Modeln", die von rückwärts in das Metall eingeschlagen wurden — ein dem vorher erwähnten prinzipiell gleiches Verfahren, häufig vertreten. In neuester Zeit, beim maschinellen Herstellen von Hohlgefäfsen aus Silber, begegnet uns die Arbeit über einen entsprechend geformten Holzkern wieder bei dem Drücken auf der Drehbank. Das Prinzip dieser Art Arbeit ist, dass das Blech vermittelst ganz stumpfer Stahlmeifsel im Umlaufen auf der Drehbank gegen den aus hartem Holz gedrehten

Kern angedrückt wird und so allmählich die Form dieses Kerns annimmt. Die hierbei infolge der Drehbewegung unvermeidliche streifige Oberfläche des Metalls ist eines der gröbsten Mittel, um die moderne Anfertigung eines Stückes zu erkennen, selbst wenn die auf dem „gedrückten" Körper ausgeführte Treibarbeit von einem sehr geschickten Fälscher gemacht sein sollte. Wirklich alte Hohlgefäfse aus Silber lassen durch die auf denselben sichtbaren Hammerschläge immer erkennen, dass sie „aufgezogen" sind. Letztere Technik, die auch heute noch viel in Anwendung ist, besteht darin, dass mit Hämmern und auf Amboſsen, die je nach der zu erzielenden Form des Gefäfses von verschiedenartiger Gestalt sind, die rund geschnittene Blechplatte von der Mitte nach dem Rande zu geklopft und auf diese Weise ausgetieft wird.

Die weitere Technik des Treibens hängt, soweit sie die künstlerische Dekoration von Metallwerk zum Zwecke hat, mit dem Ziselieren aufs engste zusammen. Das Wesen dieser Arbeit besteht darin, dass der Schlag des Hammers vermittelst kleiner, mehr oder weniger stumpfer Stahlmeifsel, der Punzen (poinçons), auf eine bestimmte Stelle der Metallfläche übertragen wird. Diese Punzen, aus dünnen Stahlstäben hergestellt, haben je nach der Art ihrer Anwendung verschieden geformte Spitzen („Bahnen"); jeder Arbeiter pflegt 200—250 Stück verschiedene Punzen zur Verfügung zu haben. Die hauptsächlichsten Arten*) sind: die Lauf- oder Einziehpunzen in stumpfer Meifselform mit geraden oder halbrunden, meist polierten Bahnen; die Satzpunzen mit flachen Bahnen von ovaler, herzförmiger oder dreieckigen Form; die Mattpunzen, deren flache Bahn mit Rauhigkeiten versehen ist; die Haarpunzen mit feingeriefelten Bahnen; die Perlpunzen, in deren Bahn ein kleines, halbkugeliges Loch gebohrt ist, und je nach Bedarf noch manche andere Formen.

Als Unterlage beim Treiben und Ziselieren dient ein elastischer Kitt, aus Pech, Ziegelmehl und Talg oder Wachs bestehend. Derselbe wird auf die gerade Fläche einer gusseisernen Halbkugel ausgebreitet und die Arbeit, wenn sie auf einem flachen Blech ausgeführt werden soll, darauf aufgeschmolzen. Becher und andere Hohlgefäfse werden mit der Kittmasse angefüllt und mit einer Seite aufgeschmolzen. Die Kugel mit der aufgekitteten Arbeit liegt vor dem Ziseleur und wird durch einen Ring aus Blei oder Lederriemen in ihrer Lage gehalten. Die Arbeit des Treibens erfolgt abwechselnd von rückwärts und vorwärts; sie beginnt mit dem Aufreifsen und Einziehen des Konturs, innerhalb dessen an der Rückseite hervortretenden Linien dann die höchsten Relief-Erhebungen von dieser Seite aufgetrieben werden. Diesem folgt von der Vorderseite aus das Niedersetzen

*) S. Schuberth, Hand- und Hilfsbuch für den praktischen Metallarbeiter, Wien, Hartleben, p. 299 ff.

des Grundes, wodurch das Relief bestimmtere Form und Ausbildung erhält. In dieser Weise vom Gröberen zum Feineren fortschreitend, wird das Werk allmählich vollendet, wobei die durch das Hämmern hervorgerufene Sprödigkeit des Metalls von Zeit zu Zeit durch Ausglühen beseitigt wird. Bei Hohlgefäfsen, deren Form das direkte Auftreiben vermittelst eines stumpfen Meifsels von der Rückseite nicht gestattet, wendet man zu diesem Zweck die „Schnarre“ an, die man sich als einen in Bewegung gesetzten Amboſs vorstellen kann: eine rechtwinkelig aufgebogene Stahlstange, deren nach oben stehender kurzer Schenkel stumpf zugespitzt ist, wird mit dem langen Schenkel sehr fest in einen Schraubstock gespannt, und nun von einem Arbeiter durch Schläge mit einem leichten Schmiedehammer in vibrierende Bewegung gesetzt, die von einem schnarrenden Geräusch begleitet ist. Der Ziseleur bringt nun den kurzen, aufrecht stehenden Schenkel in das Innere seines Gefäfses, welches er mit Kraft so auf die schwingende Spitze drückt, dass diese an den beabsichtigten Stellen das Metall infolge der ununterbrochen folgenden kleinen Stöfse aufsteigen lässt.

Fig. 2. Silberblecharbeit.

Neben dem eigentlichen Treiben und Ziselieren geht in der Silberarbeit noch eine Behandlung des Metalls auf kaltem Wege einher, die in ihrer Wirkung mit der Eisenschmiedearbeit grofse Ähnlichkeit hat. Es ist das von den Engländern so genannte „Skrollwork“, ein krauses, besonders der Spätgotik angehöriges Ornament, das aber auch in Blumenbouketts, Kränzen und ähnlichem seine weitere Ausbildung findet. Das Wesen dieser Arbeit ist, dass sie aus einzelnen Elementen, Blättchen, Drahtranken und ähnlichem zusammengesetzt wird. Diese einzelnen Teile werden mit der Laubsäge aus Blech ausgeschnitten, durch Auftreiben mit Punzen auf einer Bleiunterlage nach Bedarf mit Relief versehen und dann vermittelst der Zange in die gewünschte Form gebogen.

Ein Herausmeifseln von Formen aus einem massiven Metallstück kommt in der Goldschmiedetechnik ebenfalls, zumal bei kleineren Gegenständen vor, gehört jedoch nicht zu den allgemeiner geübten Bearbeitungsarten. Im Altertum, welches diese Arbeit mit dem Namen „Toreutik“ bezeichnete, scheint sie öfters selbst für gröfsere Gegenstände in Anwendung gekommen zu sein. Doch ist die archäologische Erklärung der hierfür in Betracht kommenden Überlieferungen noch zu wenig festgestellt, um uns hier eingehender zu beschäftigen. Dagegen sei noch einer mehr mechanischen Gestaltung

des Edelmetalls kurz gedacht, der Prägung und Pressung. Beide beruhen darauf, dass das hervorzubringende Relief vertieft, in negativer Form in eine „Matrize“ von härterem Material, meist von Stahl, gegraben wird, welche dann infolge eines starken Druckes (Pressung) oder Schlages (Prägung) seine Form dem weicheren Edelmetall mitteilt. Der Natur der Sache nach wird die Pressung für Bleche, die Prägung für massive Metallkörper angewandt. Von ersterer weifs namentlich in neuerer Zeit die Massenfabrikation von silbernem Tafel- und Ziergerät eine ausgiebige Anwendung zu machen, während die Goldbijouterie, die um die Mitte des Jahrhunderts ganz davon beherrscht wurde, sich durch den Wechsel der Mode ziemlich davon befreit sieht. Die Prägung findet ihre Hauptanwendung in Geldmünzen und Medaillen; doch werden auch die massiven Gebrauchsgeräte, wie Gabeln und Löffel, in dieser Weise hergestellt, ebenso wie die Silberbijouterie in vielen Fällen Gebrauch davon macht. Die Prägung der Münzen geschah in früherer Zeit einfach derart, dass der Stempel wie ein Siegelstock auf das gerundete Metallstück aufgesetzt und durch einen Hammerschlag eingetrieben wurde. Seit dem späteren Mittelalter wendet man hierzu die Schraube an, durch deren schnelles Zudrehen ebenfalls eine Art Stofs hervorgebracht wird.

Da höchst selten ein Produkt der Edelschmiedekunst aus einem Stück Metall besteht, so müssen wir unsere Aufmerksamkeit noch kurz auf die Mittel richten, welche diese Kunst zur Verbindung der einzelnen Teile eines Ganzen besitzt. Diese sind: auf kaltem Wege das Nieten und Falzen, mit Beihilfe des Feuers das Löten. Da das Feuer stets die Farbe der Metalloberfläche verändert und die meisten der fremden Schmuckmittel (s. unten) gefährdet, so findet das Nieten sehr häufig, namentlich in der Bijouterie, seine Anwendung, wenn fertige Teile verbunden werden sollen, die man nicht mehr ins Feuer bringen kann. Auch die Beschläge von Gefäfsen, deren Hauptteil aus einem andern Körper als Edelmetall besteht, z. B. Glas, Kristall, Halbedelstein, Elfenbein, Bernstein oder dergl., werden ausnahmslos durch eine Art Nietung zusammengefügt, die man auch als unbewegliche Scharniere bezeichnen kann. Das Zusammenfalzen, eine in

Fig. 3. Nietenverbindung.

der Blecharbeit, z. B. bei Dachbedeckungen, sehr gebräuchliche Verbindungsart, hat in der Gefäfsbildnerei aus Edelmetall eine beschränkte Anwendung; wir finden sie z. B. bei dem den ersten Jahrhunderten des Christentums angehörigen Fund von Nagy Szent-Miklos in Ungarn, wo die Blechcylinder, welche die Stiele der kleineren Kelche bilden, unter sich und mit dem Fufs in der einfachen Weise verbunden sind, dass die Ränder umeinander gefalzt und scharf zusammengeklopft wurden.

Das Löten ist eigentlich nur ein Zusammenkleben zweier Metallteile vermittelst eines anderen Metalles, welches bei niedrigerer Temperatur in Fluss gerät, als die beiden zu verbindenden. Man wendet hierzu Legierungen an: für Silber solche aus Silber, Kupfer und Zink; für Gold aus Gold, Silber und Kupfer. Das in Feilspahnform auf die Lötfuge gebrachte „Lot" wird durch eine Stichflamme, sei es vor dem Lötrohr, sei es mit Hilfe eines Gebläses geschmolzen und haftet an beiden Löträndern, diese auf solche Weise verbindend. Weil aber jedes Lot nur an blankem Metall haftet, müssen nicht allein die Loträndер sorgfältig blank geschabt werden, sondern man giebt auch, um das Oxydieren derselben im Feuer zu verhindern, ein Mittel dazu, welches, gleichzeitig mit dem Metall flüssig werdend, die Ränder vor Luftzutritt schützt. Dieses „Lötmittel" ist für Goldschmiedearbeiten meist gepulverter Borax.

Eine wichtige Frage für die Wirkung, welche Werke aus Edelmetall auf unser Auge hervorbringen, ist die Behandlung ihrer Oberfläche: manche feine Wirkung eines künstlerisch in Silber ausgeführten Reliefs würde verloren gehen, wollte man seiner Oberfläche den starken Glanz der Politur geben, die durch eine Übertreibung der Lichter und Auflösung der Schatten die Beurteilung der Form erschwert. Im andern Falle versteht man es beispielsweise, eine einförmig mattierte Oberfläche zu beleben, indem man mit dem Grabstichel wenige Linien hineingraviert, deren Schnittflächen jedoch scharf glänzend hervortreten. Die Goldschmiedekunst verfügt über zahlreiche Mittel der Oberflächebehandlung, um ihren Werken den Reiz der Abwechselung zu verleihen. Bei der getriebenen Arbeit gehört die mehr oder minder rauhe Behandlung der Oberfläche bis zur schliefslichen Politur einzelner Teile als integrierender Teil zur Ziselierkunst. Dieselbe weifs durch besondere Strichlagen, die der Form der Körperteile folgen, das Fleisch der Figuren („hautmatt" oder „chairiert") vom Gewand, dieses vom Erdreich u. s. w. zu unterscheiden. Eine besondere Behandlung getriebener Arbeit, die den Ostasiaten abgesehen und neuerdings aufserordentlich in Aufnahme gekommen ist, besteht darin, dass der Grund eines Gefäfses die Hammerschläge zeigt, mit welchen er seine Form erhalten hat. Auch diese gehämmerte Arbeit (martelé) wird durch Punzen hergestellt, die eine breite, schwach gewölbte und polierte Bahn haben. Durch andere Punzen, deren Bahn einen Hohlkugel-Abschnitt darstellt, wird der Grund mit kreisrunden Körnern belebt.

Die technischen Mittel und Vorrichtungen, vermittelst deren die Metallflächen, namentlich bei gegossener Arbeit, zuerst von der Gusshaut befreit, dann in immer steigendem Grade der Glätte geschliffen und schliefslich blank poliert werden, kann uns hier nicht eingehender beschäftigen. Erwähnt sei nur, dass das Erzeugen des höchsten Politurglanzes entweder auf demselben Prinzip wie das Schleifen, nämlich auf der Wegnahme der die Rauheit der Oberfläche bildenden kleinen Unebenheiten durch immer feinere Schleifmittel, oder darauf beruhen kann, dass mit einem Material, welches härter als das zu polierende Metall und dabei selbst glänzend poliert ist, die Unebenheiten niedergedrückt werden. Als solche Materialien werden beim Edelmetall der Polierstahl oder der strahlige Roteisenstein (sog. Blutstein,) verwendet. Eine gleichmäfsig mattglänzende Oberfläche, die aus ästhetischen Gründen häufig für Edelschmiedearbeiten wünschenswert ist, wird durch Frottieren mit einer „Glasbürste" bewirkt, in welcher die Haare durch Abschnitte von gesponnenen Glasfäden ersetzt sind, neuerdings auch wohl durch das in sehr vielen Techniken angewendete Sandgebläse, eine Vorrichtung, die scharfen Sand durch einen starken Luftzug gegen die zu mattierende Fläche schleudert.

Endlich gehört in das Gebiet der Oberflächebehandlung auch noch die Färbung der Metallflächen. Die Färbung des Goldes in der Masse auf dem Wege der Legierung haben wir bereits oben kennen gelernt; ebenso das „Weifssieden" des Silbers, um demselben trotz des Kupferzusatzes an seiner Oberfläche den schönen gelbweifsen Ton des reinen Silbers zu geben. Um das Gleiche bei dem Golde zu erreichen, wird dasselbe nach verschiedenen Methoden behandelt, die alle den Zweck haben, an der Oberfläche nicht nur die zu Tage tretenden Legierungsstoffe, sondern auch einen geringen Teil des reinen Goldes aufzulösen, welches dann sogleich wieder gefällt wird und dem Ganzen das Aussehen reinen Goldes verleiht. Schon die ältesten Werkbücher von Theophilus an enthalten hierfür Vorschriften; neuerdings ist die gebräuchlichste „Goldfarbe" eine Beize aus Kochsalz, Salpeter und rauchender Salzsäure, die in kochendem Zustande als Bad für die zu färbenden Goldsachen benutzt wird.

Als Färbung können wir füglich auch die Vergoldung und Versilberung betrachten, die in der gesamten Goldschmiedekunst zur Erzielung dekorativer Wirkungen, namentlich zur Hervorhebung gewisser Teile, z. B. der Ornamente vom Grunde u. s. w. eine sehr wichtige Rolle spielen. Die Vergoldung namentlich fand in der Vergangenheit die ausgedehnteste Anwendung auch auf Arbeiten aus Kupfer und Bronze, in deren sorgfältiger, vollkommen dem Silber ebenbürtiger Behandlung die Meister des mittelalterlichen Kirchengerätes ein Mittel fanden, um auch minder zahlungsfähige Besteller zu befriedigen.

Die Vergoldung und Versilberung kann auf verschiedenen Wegen erreicht werden: durch unmittelbare Aufpressung eines dünnen Blattes

des Überzuges auf kaltem oder warmem Wege; durch Verbindung des Überzugsmetalles mit Quecksilber (Amalgam) und Verdunstung des letzteren; durch Auflösung des Überzugsmetalles in einer Säure und Fällung des Metalls auf die Unterlage; durch Anwendung des letzteren Verfahrens unter Beihilfe des elektrischen Stromes.

Das erste Verfahren, das Aufpressen oder Aufhämmern, wird uns bei der Besprechung der Tauschierkunst wieder begegnen; auch die modernen „Plattierungen“ von Silber auf Kupfer werden in dieser Weise hergestellt. Das zweite, die eigentliche Feuervergoldung, ist seit der Römerzeit bis zum Anfang dieses Jahrhunderts das verbreitetste, eigentlich das einzige gewesen, und wird noch heute angewendet, wenn an den Überzug die Anforderung grofser Solidität gestellt wird. Das Gold hat die Eigenschaft, sich dicht an seinem Schmelzpunkt mit Quecksilber zu einer butterweichen Masse, Amalgam, zu verbinden, die mit Bürsten auf die vorher blank gebeizte Fläche des zu vergoldenden Metallkörpers aufgebracht wird. Unter Anwendung von Feuer wird nun das Quecksilber aus dem Amalgam verdampft: eine namentlich bei gröfseren Stücken für die Gesundheit der Arbeiter äufserst verderbliche Beschäftigung, da diese, um das Zusammenfliefsen des Goldes zu kleinen Perlen zu verhindern, während des Abdampfens den Überzug fortwährend mit Bürsten oder harten Pinseln verteilen müssen. Beiläufig sei bemerkt, dass diese bei der Feuervergoldung erzeugten Goldperlen, wo sie einmal von einem Arbeiter übersehen wurden, die täuschendste Ähnlichkeit mit der perligen Oberfläche des galvanisch abgelagerten Metalls haben und dadurch gelegentlich ein durchaus echtes Stück in den Verdacht einer Fälschung bringen können. Beim Versilbern wird ein ganz entsprechendes Verfahren unter Anwendung von Silberamalgam befolgt; doch war dasselbe früher sehr wenig in Gebrauch und dürfte neuerdings völlig durch die galvanische Versilberung verdrängt sein. Die galvanische Versilberung und Vergoldung beruht auf den gleichen Prinzipien, wie die galvanische Ablagerung überhaupt. Der Umstand, dass sie bei alten Arbeiten überhaupt nicht vorkommen, überhebt uns der Notwendigkeit, näher auf sie einzugehen.

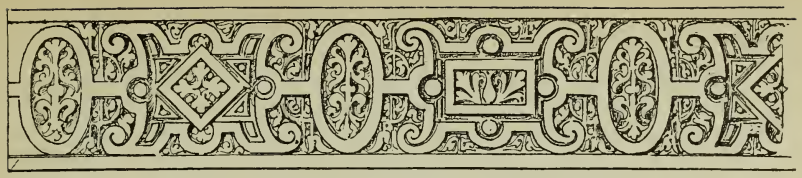


Fig. 4 Gestempeltes Ornament von W. Jamnitzer.

2. Die Schmuckmittel.

a. Gravieren, Tauschieren, Filigran.

Mannigfaltig sind die Mittel, welche die Goldschmiedekunst anwendet, um ihre Werke zu schmücken — mögen dieselben nun in dem Materiale, aus welchem diese ausgeführt sind, selbst bestehen, oder mögen es fremde Zuthaten sein. Wir werden uns mit beiden Gattungen kurz zu beschäftigen haben, um in der späteren Übersicht der geschichtlichen Entwickelung der Goldschmiedekunst auf diese Erklärung des Technischen zurückverweisen zu können.

Ihrem Wesen nach eigentlich unter die im vorigen Kapitel behandelte Gruppe der Oberflächebehandlung gehörig ist die Gravierung, da dieselbe in der Fläche des Metalls selbst ausgeführt wird. Sie dient zur Belebung dieser Fläche mit Mustern oder Ornamenten und wird in der Art des Kupferstichs mit dem auch hierfür angewendeten Instrument, dem Grabstichel, ausgeführt. Dies ist ein vierkantiger Stahlmeifsel, schräg zugeschliffen, dessen runder, knopfartiger Griff beim Arbeiten gegen das Innere der Hand gestemmt wird, so dass der Graveur das auszuhebende Metall vor der Spitze des Stichels herschiebt. Durch gröfsere oder geringere Energie in der Handhabung dieses Instruments hat es der Graveur in der Hand, flachere (seichtere) oder tiefere Linien in das Metall einzugraben; meist zeichnen sich die alten Arbeiten durch eine kräftigere Linienführung aus. Erst neuerdings kommen wieder tiefe Gravierungen zum Schmuck von Silberarbeiten zur Anwendung, denen durch eine besondere Haltung des Stichels scharfglänzende Flächen gegeben werden — eine Dekorationsweise, die sich namentlich von mattiertem Grunde wirkungsvoll abhebt. An Stelle der Gravierung tritt oft, wie beim Kupferstich so auch bei der dekorativen Anwendung auf Edelmetall, die Ätzung, welche darauf beruht, dass ein Teil der Metallfläche, entweder die Zeichnung oder der Grund — mit einem von Säure unangreifbaren Überzug, dem „Ätzgrund“, versehen wird. Die verdünnte Schwefel- oder Salpetersäure, das „Ätzwasser“, dem nun die Oberfläche ausgesetzt

wird, löst das ihr zugängliche Metall auf, so dass die angeätzten Stellen unter die ursprüngliche Metallfläche vertieft werden. Die hierbei angewendeten Verfahrungsweisen sind verschieden: man kann wie beim Kupferstich die ganze vorhandene Fläche mit dem aus Asphalt, Wachs, Harz, Pech oder ähnlichem Material hergestellten Ätzgrund überziehen, und die Zeichnung mit der Nadel einradieren, bis das blanke Metall zum Vorschein kommt. Hierbei wird nach erfolgter Ätzung die Zeichnung in vertieften Linien, aber durchaus in Linienmanier erscheinen. Oder man malt das Ornament mit dem Pinsel in Ätzgrund auf, worauf nach der Ätzung dasselbe erhaben auf einem schwach vertieften Grunde stehen wird. Schon aus dieser grundverschiedenen Art das Ornament herzustellen, wird sich eine Verschiedenheit der Formen ergeben, die es den aufmerksamen Beobachter leicht verrät, ob er es mit der einen oder der anderen Technik zu thun hat. Schwieriger zu unterscheiden ist dagegen die zuletzt beschriebene Art der Ornamentierung von einer andern, die in der Renaissance, besonders von der Zeit Jamnitzers an, häufig in Anwendung kam, und uns ebenso wie die Ätzung besonders oft an den Lippen von silbernen Bechern dieser Periode begegnet. Die Ornamente, meist im Charakter der sogenannten Arabesken, wurden hierbei ganz flach in Stahlstempel vertieft geschnitten, und diese Stempel in das Silber nebeneinander eingeschlagen. Die Untersuchungen Marc Rosenbergs machen es glaubwürdig, dass Jamnitzer diese Dekoration fabrikmäfsig betrieben, wenigstens seine Stempel auch anderen Meistern gegen Bezahlung zur Verfügung gestellt hätte. Da der Charakter dieses flachvertieft in den Stempel geschnittenen Ornamentes demjenigen des in Ätzgrund aufgemalten sehr ähnlich ist, so entscheidet oft nur der beim eingestempelten Ornament bemerkbare Ansatz der einzelnen „Rapports“, sowie kleine regelmäfsig wiederkehrende Fehler für die Anwendung des Stempels.

Der Gravierung dem Wesen nach verwandt, aber ebenfalls ein mechanisches Verfahren ist das „Guillochieren“, fast nur zur Belebung des Grundes, und wohl kaum vor dem 18. Jahrhundert angewendet. Von dieser Zeit an findet man es jedoch sehr häufig, namentlich bei den kleineren Gebrauchsgegenständen aus Gold: Uhrgehäusen, Flakons, Necessaire-Deckeln und besonders bei Tabaksdosen; bei eigentlichem Geschmeide dürfte es kaum vorkommen, ebensowenig bei silbernem Gerät vor dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das Guillochieren besteht in einer in schwachem Relief ausgeführten Flächenmusterung, die in mannigfaltigster Weise von der einfachen Schraffierung bis zu den kompliziertesten Linienverschlingungen, auch zu Ornamentaussparungen auf gemusterten Grund verwendet wird. Sie wird mit einer kleinen Maschine ausgeführt, welche auf dem Prinzip des „Storchschnabels“ beruht. Das eine Ende der letzteren trägt die Graviernadel, während das andere Ende mit einer

stumpfen Spitze über eine meist in gröfserem Mafse ausgeführte Schablone bewegt wird, deren Züge durch die Graviernadel dann in kleinem Mafsstab auf dem Metall wiederholt werden. Von besonders glücklichem Effekt ist die Guillochierung als Untergrund für durchsichtiges Email, wobei die wechselnden Goldreflexe des gemusterten Untergrundes durch den farbigen Glasfluss hindurchscheinen: eine namentlich auf Tabatieren des 18. Jahrhunderts häufig angewendete Zierweise.

Eine Technik, bei welcher zum Schmuck der Metallfläche ein zweites Metall zu Hilfe genommen wird, ist die Tauschierung (a gemina), meistens zur Dekoration von Bronze, Eisen und Stahl mit Gold und Silber, manchmal aber auch in Gold auf Silbergrund angewendet. Es ist eine Art Intarsia, bei welcher die Zeichnung zu-

Fig. 5. Tauschierter Teller.

nächst in den Grund des Aufnahmemetalls vertieft: eingraviert, geätzt oder geschliffen wird. In die entstandenen Gruben wird das zur Verzierung bestimmte Metall in Drähten oder kleinen Blechabschnitten eingehämmert, wobei man wohl die Zeichnungen, die sich auf die ausschliefsliche Verwendung von Drähten, also auf Linienornament beschränken, als die ältesten ansprechen darf.

Um eine gröfsere Haltbarkeit des aufgehämmerten Metalles zu erzielen, wird wohl die eingeschnittene Rinne für dasselbe so gearbeitet, dass die Ränder „unter sich gehen“, d. h. dass die auf dem

Unterlagsmetall aufliegende Grundfläche des Edelmetalls um ein weniges breiter ist als die sichtbare Fläche; während diese Vorsichtsmafsregel hauptsächlich bei Einlagen von Gold in Silbergrund angewendet wird, genügt es bei Tauschierungen von Silber und Gold auf Stahl häufig, den Stahlgrund aufzurauhen wie einen ganz feinen Feilgrund und die Edelmetalle aufzuhämmern, ohne eine Rinne für dieselben auszuarbeiten; die Adhäsion des dünnen und weichen Blattes von Edelmetall auf der harten und rauhen Fläche ist hinreichend grofs, um die aufgehämmerte Zeichnung festzuhalten. Die Hauptanwendung fand und findet diese aus dem Orient stammende Technik in der Waffenschmiedekunst, in welcher sie von den spanischen Mauren mit gröfster Meisterschaft geübt und ihren christlichen Nachfolgern vererbt wurde. Unter diesen Arbeiten begegnen uns nicht selten solche, bei denen das Edelmetall nicht als glatte Fläche, sondern im Relief behandelt ist. Übertroffen werden jedoch alle diese Arbeiten von denjenigen der Chinesen und Japaner, die in der Anwendung dieser Technik auf Schmuck, Waffen, sowie auch auf eisernen und bronzenen Vasen das Höchste leisten.

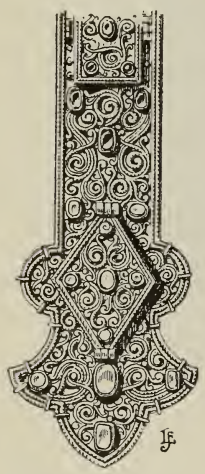


Fig. 6.
Filigran des 13. Jahrh.

Das wichtigste Schmuckmittel, welches Goldschmiedearbeiten in ihrem eigenen Material erhalten, ist das Filigran. Nicht nur, dass es als technische Vorbedingung des Zellenschmelzes (s. unten) uralt ist: seine gleichmäfsige Verbreitung über die ganze Erde, die den Gedanken an eine Übertragung von Volk zu Volk beinahe ausschliefst, lässt es uns sogar als eine der wenigen Ur-Techniken des Kunstgewerbes erscheinen.

Das Filigran beruht auf der Ornamentbildung vermittelst Drähten und Perlen aus Silber oder Gold, ursprünglich auf einer festen Unterlage, später bis in neueste Zeit mehr in durchsichtiger, siebartiger Ausführung. Weil das Formenelement, der Draht, auch sonst in der Edelschmiedekunst als Schmuckmittel häufiger Anwendung findet, ohne dass man gerade von Filigran sprechen könnte, so wird eine kurze Mitteilung über seine Herstellung am Platze sein.

Gold- und Silberdraht wird ebenso wie der aus andern Metallen gezogen: man stellt sich durch Abschneiden eines schmalen Riemens von einer Blechtafel, häufiger wohl durch Aushämmern eines stabförmigen Gussstückes zunächst eine dünne Stange her, und lässt dieselbe die in bestimmter Abstufung enger werdenden Löcher des „Zieheisens“ durchlaufen. Das aus dem entsprechenden, konisch gearbeiteten Loch des Zieheisens hervortretende Drahtende wird von der „Schleppzange“ gefasst, vermittelst welcher mit Hilfe eines Has-

pels, der mit dem Zieheisen auf derselben Unterlage befestigt ist, der Draht durch das Loch, welches enger als sein Querschnitt ist, hindurchgenötigt wird. Hat mit der fortschreitenden Verdünnung der Draht eine Länge erzielt, welche gröfser als die der Ziehbank ist, so werden die weiteren Feinheitsgrade durch Führung der Schleppzange mit der Hand erreicht. Den Löchern des Zieheisens kann hierbei eine beliebige Form, kreisrunde, linsenförmige, vierkantige etc. gegeben werden, welche der zu verschiedenen Zwecken bestimmte Draht danach annehmen wird. Da der letztere durch das Ziehen sehr an Härte zunimmt, wird er zwischen den einzelnen Abteilungen des Verfahrens mehrmals wieder geglüht. Um den fertig gezogenen runden Draht weiter zu verzieren, wird er, namentlich für Zwecke des Filigrans, häufig „kordiert". Dies ist nichts anderes, als das Anschneiden eines ganz feinen Schraubenganges auf die ganze Länge des Drahtes mit einem Instrument, welches dem zum Schraubenschneiden an Eisenröhren etc. im Prinzip durchaus gleich ist. Wird dieser kordierte Draht nun noch „geplättet", d. h. durch Walzen auf einer kleinen polierten Stahlwalze von zwei Seiten wieder flachgedrückt, so dass die Reste der Schraubengänge nur noch als kleine Zähne oder Perlen auf zwei Kanten des Drahtes zu sehen sind, so ist damit das eigentliche Material für das Filigran geschaffen, welches, wie schon der Name sagt, einen „gekörnten Faden" zur Voraussetzung hat. Diese Körnung des Drahtes ist uralt, wurde jedoch in früheren Zeiten auf anderem Wege, selbst durch das unendlich mühsame Mittel des Einfeilens erreicht. Andere Verschiedenartigkeiten, die man in die Formen des Drahtes bringt, sind das Zwirnen von zwei oder drei Drähtchen, die spiralig umeinander gewickelt werden, oder das Drehen eines vierkantigen Drahtes um sich selber — Variationen, die weniger beim Filigran als bei der selbständigen Verwendung von Drähten, als Konture, Profileinlagen etc. vorkommen.

Das zweite Element des Filigrans sind kleine Goldperlen, die an bevorzugten Stellen des durch die Drähte gebildeten Ornamentes angebracht, nicht selten aber auch selbständig zur Verzierung glatter Flächen benutzt werden. Die zu dieser „Kügelchenarbeit" verwendeten Gold- und Silberperlen werden folgendermafsen hergestellt: man schneidet aus Blech kleine gleichgrofse viereckige Flitter, oder kneift von Draht kurze Endchen ab, und legt diese in einer Bettung von ganz fein gesiebtem Kohlenstaub in einen Schmelztiegel. Im Schmelzfeuer schmelzen diese kleinen Gold- oder Silberstückchen, welche durch die umgebende Kohlenschicht am Zusammenfliefsen gehindert werden, zu kleinen Kugeln zusammen.

Die Herstellung des Filigrans auf metallener Unterlage, wobei letztere wohl ausnahmslos von gleichem Material wie die Auflage zu sein pflegt, also Gold auf Gold und Silber auf Silber — erfolgt nun so, dass auf die auf der Grundplatte vorgerissene Zeichnung die

entsprechend gebogenen Drähte zuerst mit Tragantgummi aufgeklebt werden, bis die ganze Zeichnung bei einander ist. Dieselbe pflegt partienweise mit stärkeren Drähten konturiert zu werden, sowohl aus Schönheitsgründen, wie um das Verschieben zu verhindern. Nach dem Trocknen des Bindemittels wird dann die ganze Zeichnung zum Zwecke des Lötens zuerst mit gepulvertem Borax bestreut und an die Verbindungsstellen das Lot gebracht. Letzteres besteht in der für das betreffende Metall geeigneten Legierung (s. oben) in fein gefeiltem Zustande und wird in einem mit einer feinen unteren Öffnung versehenen Metallröhrchen aufgebracht; alsdann erfolgt die Lötung vor der Stichflamme des Lötrohrs, in ältesten Zeiten auch wohl am Kohlenfeuer. Dass die ganze Arbeit des Lötens eine sehr schwierige ist, lässt sich bei der Kleinheit der Objekte denken, die durch ein Herausquellen etwa überschüssigen Lotes verschmiert, noch leichter aber bei zu heftigem Lötfeuer ganz und gar verschmolzen werden. Als weitere Verzierung des bis hierher fertig gestellten Filigrans werden dann an geeigneten Stellen die Metallperlchen hinzugefügt und in gleicher Weise festgelötet; in einigem Bauernschmuck Oberdeutschlands und Skandinaviens findet man anstatt dieser Perlen oder neben ihnen auch kleine Blechflitter (Pailleten) in rauten- oder herzförmiger Gestalt verwendet. Als ein ebenfalls zur Belebung der Filigranarbeiten dienendes Element sind kleine Drahtspirale zu nennen, die an Stelle des einfachen Drahtes mannigfach gebogen in längeren oder kürzeren Abschnitten aufgelötet werden und der im übrigen flachen Zeichnung gelegentlich ein wirksames Relief geben.

Bei der Ausführung des siebartigen Filigrans, welchem die Unterlagsplatte fehlt und welches namentlich in neuerer Zeit vielfach zu Geschmeide verarbeitet wird, pflegt man die einzelnen, in die gewünschte Form gebogenen Drahtstücke auf die glattgeschliffene Fläche einer durchgeschnittenen Holzkohle aufzuleimen und im übrigen genau in der beschriebenen Weise zu verfahren.

Die Zeichnung der Filigranarbeiten ist eine höchst mannigfaltige; immer aber erhält sie durch die Einfachheit der zur Verfügung stehenden Elemente den Reiz einer aufserordentlich strengen Stilisierung; figürliche Darstellungen sind von derselben ausgeschlossen.

Über die Bereicherung, welche das Filigran erfährt, indem man einzelne der von Drähten umzogenen Zellen mit Email ausfüllt und über die von den Orientalen geübte Ausfüllung des à-jour-Filigrans mit durchsichtigem Email werden wir im folgenden Abschnitt zu sprechen haben.

b. Email, Niello und andere Schmuckmittel.

Wenn das Studium des Emails auch schon an sich ein wichtiges und umfassendes Kapitel in der Geschichte der technischen Künste

bildet, so dürfen wir uns dem Zwecke dieses Buches entsprechend doch der Aufgabe nicht entziehen, in möglichster Kürze dem Leser eine Übersicht desselben zu geben, zumal das Email neben dem Edelsteinschmuck das wichtigste Mittel zu einer farbigen Ausstattung des Edelmetalls ausmacht. Indem wir auf diese Seite der Emaillierkunst das Hauptgewicht legen, wird es uns gestattet sein, die eigentlichen Maler- oder Limoges-Emaillen ganz kurz zu behandeln.

Die Email- oder Schmelztechnik besteht in dem Überziehen der Metallflächen mit farbigen Glasflüssen. Die als Grundlage dieser letzteren verwendete farblose Glasmasse besteht aus Quarzpulver, Natron und Bleioxyd, ist sehr leichtflüssig und wird durch verschiedene Zusätze gefärbt. Als Färbemittel sind hauptsächlich zu nennen: Kobaltoxyd für Blau, Eisen- und Kupferoxyd gemischt, oder Chromoxyd für Grün, Mangan für Violett bis Schwarz, Antimon oder Chlorsilber für Gelb, Eisenoxyd für undurchsichtiges Rot, Goldpurpur für durchsichtiges Rot. Man unterscheidet nämlich wie bei der Malerei deckende und lasierende Farben, oder wie man hier sagt, opake und translucide Farben, deren Unterschied in der Emailtechnik nur noch von weit gröfserer Wichtigkeit ist als bei der Malerei, weil bei den durchscheinenden Farben hier noch der Glanz des metallenen Untergrundes mit zur Wirkung kommt. Der opake, weifse Glasfluss wird durch Zusatz von Zinnsalz zur ursprünglich farblosen Glasmasse hergestellt; wie man in der Malerei jede Farbe durch Zusatz von Deckweifs zu einer Deckfarbe machen kann, so lässt sich mit Zusatz dieser weifs-opaken Glasmasse auch jede Farbe in eine opake verwandeln. Bemerkenswert ist noch eine zwischen opak und translucid stehende, etwa dem sog. Milchglas entsprechende Farbe, die schon bei den frühesten christlichen Emaillen, mit Vorliebe aber bei den Bijouterieen der Renaissance als Fleischfarbe verwendet wurde, wobei sie auf Rotgold aufgetragen eine äufserst zarte dem Gegenstand entsprechende Wirkung hervorbringt.

Fig. 7. Kanne in Limoges-Email.

Das Email kann auf Metall so aufgetragen werden, dass es die ganze Fläche bedeckt; in diesem Falle, den wir beim sog. Limoges-Email finden, ist das Email um seiner selbst willen da und stellt ein Miniaturgemälde auf metallenem Grunde dar; oder das Email hat den Zweck, Arbeiten aus Edelmetall zu schmücken, und wird in diesem Falle das letztere auch zur Geltung kommen lassen und nur zum Teil bedecken. Eine Verbindung beider Auffassungen finden wir bei dem sog. en-pleine-Email des 18. Jahrhunderts, welches bei Uhren,

Tabatieren, Etuis etc. angewendet wird: aus der im übrigen durch Gravierung oder dergl. zu dekorierenden Goldfläche wird eine für ein Emailbild bestimmte Fläche mit dem Grabstichel vertieft ausgehoben, mit weifsem Emailgrund ausgefüllt, dessen Fläche nun mit der Oberfläche des Goldes in einer Ebene liegt, beide zusammen abgeschliffen, und nun auf diesen eingelassenen Emailgrund in der Weise, die wir unten zu beschreiben haben werden, gemalt.

Die beiden Hauptarten, Schmelzfarben zur Dekoration von Metall zu verwenden, sind der Zellenschmelz und der Grubenschmelz, häufiger Email cloisonné und Email champlevé genannt. Bei der ersten Art werden durch Drähte, die auf den Metallgrund aufgelötet werden, kleine Abteilungen, Zellen gebildet, deren jede nur eine Farbe aufnimmt; die Farbengebung charakterisiert sich damit als eine Art Farbenmosaik, nur dadurch modifiziert, dass bei vorgeschrittener Technik manchmal mehrere sich schattierende Farben in eine Zelle gebracht werden. Die Verwandtschaft, welche diese Technik durch das Auflöten der Drähte auf den Metallgrund mit dem Filigran besitzt, sei hier nur mit dem Hinweis berührt, dass thatsächlich im 15. u. 16. Jahrhundert eine in Ungarn blühende Spezialität dieser Technik in einem silbernen, weitmaschigen Filigran bestand, bei dem einzelne Zellen, z. B. Blumen und Blätter, mit Emailfarben ausgefüllt werden. Das Cloisonné-Email ist die dem Morgenlande eigentümliche Art, über deren Uranfänge uns keine sicher geschichtlichen Nachrichten zu Gebote stehen, die aber heute noch in China und Japan in bewundernswerter Meisterschaft geübt wird.

Beim Champlevé-Email wird eine zur Aufnahme des Schmelzes bestimmte flache Grube in die Metallfläche mit dem Grabstichel eingegraben, in neuerer Zeit auch wohl durch Ätzung oder Einpressen mit entsprechenden Stempeln vertieft; es versteht sich, dass die für mehrere nebeneinander stehende Farben bestimmten Gruben voneinander isoliert sein müssen, so dass die zwischen denselben stehen gebliebenen Metallstege in der Wirkung des fertigen Werkes den Drahtbegrenzungen des Email cloisonné durchaus ähnlich sein können. Der Grubenschmelz scheint die ursprüngliche Arbeitsweise des Abendlandes gewesen zu sein; wenigstens erscheint derselbe schon bei keltischen Gräberfunden und wird mit Vorliebe weitergeübt, selbst nachdem im 11. Jahrhundert der Zellenschmelz von Byzanz aus dem Abendlande bekannt gemacht wurde. Doch muss, ehe auf die geschichtliche Entwickelung kurz eingegangen werden kann, noch über das Technische einiges nachgeholt werden. Beim Gruben- wie beim Zellenschmelz wird der unter Wasser zu einem feinen Pulver zerriebene Farbstoff mit kleinen Spachteln in die entsprechenden Aufnahmestellen gebracht und in einem Muffelofen einem Feuer ausgesetzt, welches die leichtflüssige Glasmasse gerade zum Schmelzen und damit zum Anhaften an den Metallgrund bringt, der zum Zwecke

besseren Haftens wohl mit dem Grabstichel aufgerauht wird. Mit dem eintretenden Fluss werden bei den ostasiatischen Cloisonnés auch die Drähte, die bisher nur mit Tragant auf die Unterlage aufgeklebt waren, ohne weitere Lötung mit dieser und unter sich verbunden. Das Füllen der Zellen und Einschmelzen muss drei- bis viermal geschehen, da das Glaspulver beim Schmelzen zusammensinkt; ist die Zelle oder Grube ganz gefüllt, so wird die Arbeit, Email und Metall zusammen abgeschliffen und, um dem Schmelz wieder Glanz zu geben, nochmals ins Feuer gebracht oder vollständig auf kaltem Wege auspoliert.

Die eigentliche Emailmalerei bedient sich der gleichen Stoffe, nimmt aber als Unterlage mit Vorliebe Kupferplatten, denen, um ein Verziehen im Feuer zu vermeiden, nicht nur eine schwach herausgewölbte Gestalt, sondern auch auf der Rückseite ein zweiter Emailüberzug, das sog. „Kontre-Email", gegeben wird. Ursprünglich auf dunkelm Grunde der die metallische Unterlage schwach durchschimmern liefs, wurden diese Arbeiten meist in Grisaille, mit ganz wenig Lokaltönen ausgeführt. Die weifse Deckfarbe, mit welcher aus dem dunkeln Untergrund ins Licht gemalt wurde, konnte dabei in der sog. pâte-sur-pâte-Technik behandelt werden, wobei die höchsten Lichter durch pastoses Erhöhen der undurchsichtigen Farbe erzielt werden; daneben kommt es auch vor, dass durch Wegkratzen des hellen Überzuges bis auf den dunkeln Grund eine Art Sgraffito-Charakter erstrebt wird. Bei einer reicheren Anwendung von Farben machte es der dunkle Untergrund nötig, blanke Gold- und Silberblechstückchen (sog. Folie-Pailleten) in denselben einzudrücken, welche den darüber gelegten Translucid-Farben eine besondere Leuchtkraft gaben. Erst in späterer Zeit wird der dunkle Grund durch weifsen Grund ersetzt, und hierauf vollkommen farbige Miniaturgemälde ausgeführt. Wie schon oben angedeutet, haben wir die Beispiele des Cloisonné-Emails im Orient und in der byzantinischen Kunst zu suchen. Nur vorübergehend übertrug die letztere diese Technik auf das Abendland, wo dieselbe im 10. und 11. Jahrhundert von den Klöstern des nordwestlichen Deutschlands und des Maas-Thales aufgenommen und gepflegt wurde. Doch schon im 12. Jahrhundert sehen wir an den gleichen Stellen das alteingesessene Verfahren des Grubenschmelzes zu hoher Meisterschaft entwickelt; vielleicht sprach bei dieser Rückkehr zum Altgewohnten auch der Umstand mit, dass man den aus Byzanz übertragenen Zellenschmelz nur auf Edelmetall herzustellen wusste, während zur Champlevé-Technik sich Bronze besonders gut eignete. Schon Ende des 13. Jahrhunderts zeigt sich jedoch diese Technik, welche aufser in den Klöstern von Köln und seiner Umgebung auch in den Laienwerkstätten von Limoges besondere Pflege gefunden hatte, im Erlöschen. Dafür tritt aber zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Italien eine neue Bereicherung dieser Technik

auf, die bald auch in den nördlichen Ländern eifrige Nachahmung findet. Es ist der Relief-Schmelz, von den Franzosen *Email à basse taille* genannt. Der für den Schmelz bestimmte Untergrund wird hierbei vermittelst des Grabstichels in ganz schwachem Relief mit figürlicher oder ornamentaler Zeichnung im blanken Metall versehen. Die aufgeschmolzenen, durchaus transluciden Farben, selten durch Stege getrennt, aber bei sehr sorgfältiger Behandlung doch nicht ineinander fliefsend, nehmen nun, da sie auf den Lichtern dünn, in den Tiefen von Gewandfalten u. s. w. in dicker Lage aufliegen, eine sehr energische Schattierung an, die durch den Reflex des blanken Metalls gehoben eine hochkünstlerische Wirkung ermöglicht. Thatsächlich finden wir auch nach Vasaris Bericht im 15. und 16. Jahrhundert bedeutendere Künstler in Italien mit dieser dankbaren Art von Emaillierung beschäftigt. Ihre volle Ausübung fand auch in Frankreich und Deutschland mit der Renaissance Eingang. Doch scheint am Niederrhein schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Effekt dieses durchsichtigen Emails auf reliefiertem blanken Metall bekannt gewesen zu sein; wenigstens weist Schnütgen auf Kirchengerät, Reliquiarien (St. Ursula, Köln) u. s. w. die Anwendung gestanzter Besatzteile aus Metall nach, die mit Email translucide überzogen wurden.

Hinsichtlich des Maler-Emails von Limoges beschränken wir uns darauf, die Hauptmeister dieser über ein Jahrhundert blühenden Kunst kurz anzuführen. Wir finden die letztere in einer Anzahl von Familien in Limoges einheimisch, in welchen sie sich vom Vater auf Söhne und Enkel vererbt. Die älteste ist die Familie Pénicaud, deren ältester Vertreter Nardon etwa von 1470 bis 1539 gelebt haben muss. Er wie sein Nachfolger Jean Pénicaud haben noch die Zeichnung der altfranzösischen Miniaturisten, und als Fleischton ihrer Figuren ein helles Lila, während Jean II und III, Sohn und Enkel des ersten, schon in ihrer Zeichnung italienischen Vorbildern nachfolgen. Zahlreiche Emailmaler bis ins 17. Jahrhundert hinein zählt die Familie Limosin, als deren ältester uns Léonard bekannt wird; seine Nachfolger heifsen Jehan und François. Nicht minder die Familie Nouailher. Als fruchtbarster Künstler gilt jedoch der von 1534 an auftretende Pierre Reymond, dessen Bilder fast durchweg auf schwarzem Grund in Grisaille mit zarter Andeutung der Fleischtöne gemalt sind. Der späteren Zeit gehören die Meister Pierre und Jehan Courtays und Jehan de Court an. Mit dem 17. Jahrhundert verflacht die Emailmalerei von Limoges in Massenproduktion für das grofse Publikum, während die Höfe diesem Kunstzweig ihr Interesse entziehen. Hundert Jahre später brachten es die Fortschritte der Chemie dahin, dass man mit bunten Farben auf weifsem Grunde malen lernte, wodurch der charakteristische Unterschied zwischen Emailmalerei und Miniaturmalerei auf Elfenbein oder Papier bald gänzlich verwischt und die Überleitung zur später folgenden Porzellanmalerei vermittelt wurde.

Als Erfinder dieser Miniaturmalerei auf weifs ozakem, auf Gold angewandten Emailgrund wird Jean Toutin aus Châteaudun genannt; der bedeutendste Meister dieser Kunst dürfte der Genfer Petitot (1607 bis 1691) sein. Neben dieser besonders für Dosen und Uhrgehäuse angewandten Emailmalerei, die durch französische Künstler überall hin verpflanzt wurde, entwickelt sich in Deutschland, vorwiegend in Augsburg, eine ähnliche, ebenfalls weifsgrundige Buntmalerei, die jedoch auf kupfernem Rezipienten malt und ihre Arbeiten meist zur Dekoration silberner Thee- und Likörservice, kleiner Becher, Büchschen, Leuchter und ähnlichen Hausrats verwendet, bei welchen sich der emaillierte Kupferring meist um das silberne Gerät lose herumgelegt findet. Die C. von Rothschildsche Sammlung in Frankfurt a. M. ist besonders reich an dieser Spezialität, die auch einen Augsburger Künstlernamen, J. J. Priester, aufweist.

Im Zeitalter der Renaissance entwickelt sich bei den Goldschmieden auch die Fertigkeit, kleine Freifiguren von Gold, wie sie bei der Bijouterie jener Zeit in grofser Fülle vorkommen, ganz mit Email zu überziehen. Die besseren Arbeiten dieser Art verzichten dabei fast nie auf die Wirkung des Gegensatzes zwischen opaken und durchsichtigen Emailfarben einer- und dem blanken Golde anderseits, indem sie immer wesentliche Teile, Gewand, Haar, Waffen u. s. w. ohne Emailüberzug lassen. Die Vollendung, mit welcher hierbei die Schmelzfarben oft auf winzig kleine Blümchen, Perlchen u. dergl. aufgetragen sind, verdient höchste Bewunderung.

Eine eigene Art von Emailgefäfsen, die in der Kunstgeschichte den Namen „Venezianer Email“ erhalten haben, wurden gleichzeitig mit den Limusiner Maler-Emaillen in Italien angefertigt. Sie charakterisieren sich durch die edle Konturierung der in Kupfer ausgeführten Gefäfse, die sich als Produkte der italienischen Frührenaissance darstellen und als besonderes Merkmal stets eine Verzierung durch herausgebuckelte Knollen aufweisen. Die das ganze Gefäfs überziehende opake Emaille ist meist dünn aufgetragen und bewegt sich in den Farben Schwarz, Weifs, Dunkelblau, Dunkelbraun und Hellgrün. Fast immer ist sie mit kleinen Ornamenten, Sternchen, Blumen, Ranken u. s. w. in aufgemaltem Golde überstreut. Die nicht sehr zahlreich vorhandenen Stücke dieser Spezialität stellen meist Becken mit Kannen, Leuchter, Salz- und Tintengefäfse und Ähnliches dar.

Zum Schlufs seien noch einige kurze Bemerkungen über besondere Arten von Email angefügt, die zwar keine ausgedehnte Anwendung gefunden haben, deren Kenntnis aber für einen Besucher gröfserer Sammlungen doch unentbehrlich ist. Benvenuto Cellini spricht in seiner Lebensbeschreibung von einem Zellenschmelz, der, in die Wand eines Gefäfses eingefügt, das Licht wie durch ein Fenster einfallen lässt, und behauptet, dem König Franz I. hierfür eine Ver-

fahrungsweise angegeben zu haben. Während die Möglichkeit einer Ausführung dieses „Fensterschmelzes“ nach der letzteren lebhaft bestritten wird, hat man neuerdings das Problem unschwer gelöst, indem man Filigran auf einer dünnen Metallunterlage ausführte, die Zellen mit dem durchsichtigen Schmelz der entsprechenden Farbe anfüllte und nach dem Brennen die Metallunterlage durch Wegätzen entfernte. Die Franzosen nennen Arbeiten dieser Art Email à jour. Sie werden in alten Inventarien aus dem späteren Mittelalter angeführt; vorhandene Arbeiten sind überaus selten.

Unter Email d'épargne oder ausgesparter Emaille versteht man wohl eine Verzierungsart, die dem 18. Jahrhundert angehört und in Gold oder vergoldetem Silber getriebene Platten bezeichnet, deren Grund mit einer hellfarbigen opaken Emailschicht bedeckt ist, während die in Relief vorstehende Zeichnung ausgespart erscheint. Diese Art findet sich nicht selten bei den unter Ludwig XIV üblich werdenden Chinoiserien. Daneben wird die Bezeichnung Email d'épargne auch speziell auf den frühmittelalterlichen Grubenschmelz auf Kupfer und Bronze angewendet, bei welchem der Grund hinter der Zeichnung ausgehoben und mit Schmelzfarbe ausgefüllt ist, während die Figur des Heiligen im Metall stehen bleibt und nur die Kontur der Zeichnung tief gestochen und mit schwarzem Email ausgefüllt zeigt. Nicht selten sind bei französischen Arbeiten dieser Art aus dem 12. Jahrhundert die Köpfe der Figuren in Relief herausgetrieben, während alles andere flache Zeichnung ist.

Ebenfalls dem frühen Mittelalter angehörig ist das, was man als Email brun uneigentlich unter die Emailtechnik rechnet. Schüntgen*) erkennt diese bei frühmittelalterlichem Kirchengeräte angewendete Zierweise in der Vorschrift aus des Theophilus schedula: „Wie man Kupfer schwärzt“ (lib. III. cap. 70). Ein Leinölüberzug, der in eine blanke Rotkupferplatte im Feuer eingebrannt wird, gibt einen braunen, durchsichtigen, feuerbeständigen Grund, in welchen nun mit Radiernadel und Schabeisen die Zeichnung entweder eingekratzt, oder durch Wegnahme des Grundes ausgespart werden kann. Die blanken Metallteile gestatten alsdann noch eine Feuervergoldung. Diese Technik, die nach der Nachricht bei Theophilus im 11. Jahrhundert in Hessen und Westfalen üblich gewesen sein muss, scheint im 12. nach Köln, der Sieg- und endlich der Maasgegend verbreitet worden zu sein, bis sie im Jahrhundert der Gotik gleichzeitig mit dem Grubenschmelz in Vergessenheit geriet.

Eine ebenfalls sehr seltene, in ihrer Wirkung äufserst prächtige Abart des Emails hat die Hochrenaissance aufzuweisen: das auf Kristall applizierte Gold-Email, franz. Emaux resille sur verre. Ihr Vorbild mögen diese, man möchte sagen, im höchsten Übermut des

*) S. „Kunst und Gewerbe“. Jahrg. 20. S. 194 ff.

Könnens versuchten Verzierungen in den Nephrit-Gefäfsen Indiens haben, bei welchen auf den Grund Blumen von Rubinen verteilt sind, die in einer Bettung von Gold liegen: Ähnlich ist hier die Kristallfläche von einem à jour-Ornament von buntem Email überzogen, welches von blanken Goldrändern konturiert erscheint. Die Technik ist wohl folgende: Das Ornament wird in die Kristallfläche eingeschliffen und mit Gold ausgefüllt, wobei es fraglich bleibt, ob die Ränder der Vertiefungen „unter sich" geschliffen sind. Vermutlich haftet das Gold auf dem rauhen Kristallgrund durch vorsichtiges Einhämmern. In den Goldflächen sind nun die Gruben für das Email ausgehoben und mit einem jedenfalls sehr leichtflüssigen Glasfluss ausgefüllt. Zum Schluss pflegt die ganze Kristalltafel noch mit einer gefärbten Zinnfolie unterlegt zu werden. Beispiele dieser Technik finden sich in den Uffizien zu Florenz, im Louvre, in der Sammlung C. von Rothschilds zu Frankfurt a. M. und in derjenigen der Baronin James von Rothschild in Paris, letztere beide als Rückseiten von Handspiegeln.

Fig. 8.
Pluvialschliefse mit Niello-Platten.

Vielleicht erscheint es nicht unrichtig, auch das Niello, welches in der Verzierung des Silbers eine bedeutende Rolle spielt, den Emailtechniken anzureihen. Diese Zierweise besteht im Ausfüllen von Gravierungen zum Zwecke besserer Hervorhebung derselben mit einer schwarzen Masse (nigellum), die sich im Feuer mit dem Silber fest verbindet. Diese Masse ist eine Verbindung von Schwefel und Silber und wird hergestellt, indem man ein Teil Silber mit 2 Teilen Kupfer und drei Teilen Blei zusammenschmilzt, die flüssige Mischung in einen mit Schwefel halbgefüllten Tiegel gieſst, nochmals schmelzen lässt und nun durch einen Büschel Reiser in Wasser gieſst, wodurch die Masse in Körner erkaltet. Diese werden pulverisiert, und geben, mit Salmiak angefeuchtet, die Masse ab, welche in die Gravierungen eingerieben und im Emaillierofen eingeschmolzen wird. Nachträglich mit Bimsstein geschliffen und poliert, lässt dies Verfahren die Zeichnung in äufserst klaren, etwas metallisch-glänzenden schwarzen Linien erscheinen. Die Technik scheint uralt und schon von den Ägyptern geübt worden zu sein. Jedenfalls kam sie im 15. Jahrhundert nach längerer Vergessenheit sehr in Blüte. Das Interesse der Kunstgeschichte nimmt sie dadurch besonders in Anspruch, dass sie zur Erfindung der Kupferstechkunst führte. Der Goldarbeiter suchte sich,

ehe er die gravierte Silberfläche mit seiner schwarzen Masse ausfüllte, der Wirkung seiner Zeichnung zu vergewissern, indem er dieselbe mit schwarzer Farbe ausfüllte und auf Papier abrieb: womit der Kupferstich gegeben war. Ob der in der Ausführung der Niellen hochberühmte italienische Künstler Maso Finiguerra der erste war, der diese Erfindung machte, oder ob ihm deutsche Meister des 15. Jahrhunderts hierin vorausgingen: sicher ist, dass auch in Deutschland schon zur Zeit der Spätgotik meisterhafte Niellen ausgeführt wurden. Neuerdings ist die Technik wieder sehr in Aufnahme wegen ihrer Haltbarkeit und Wohlfeilheit; doch dürfte auf dies jüngste Wiederaufleben wohl der in Russland kultivierte Zweig des Niello, die sogen. Tula-Arbeit, von entscheidendem Einfluss gewesen sein.

Im uneigentlichen Sinne spricht man bei der Goldschmiedekunst auch von „kaltem" Email, und bezeichnet damit den Ersatz der eigentlichen Emailverzierung durch Lackfarben, die ebenso wie jene einen opaken und transluciden Auftrag gestatten. Während man heute diese Lackmalerei bei Goldschmiedewerken nur als Notbehelf, etwa zur Reparatur einer ausgesprungenen Emaille oder als Provisorium bei schneller Fertigstellung eines Stückes betrachtet, scheint ihre Anwendung, wie die polychrome Bemalung des Silbergerätes überhaupt, zur Zeit der Renaissance eine weit allgemeinere gewesen zu sein. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass das bedeutendste vom Nürnberger Goldschmied Jamnitzer erhaltene Werk, der sogen. Merkelsche Aufsatz, in dem C. von Rothschild-Museum zu Frankfurt in seiner oberen Schale eine durchaus polychrome, mit durchsichtigen Lackfarben hergestellte Behandlung des Ornamentes zeigt, ebenso wie man an den allermeisten Tafel- und Trinkgefäfsen jener Zeit Farbenspuren entdeckt, die der „gründlichen" Reinigung moderner Konservatoren entgangen sind. Am meisten sprechen aber für die Polychromie der alten Silberarbeiten die Arbeitsrisse, die, noch in den meisten Handzeichnungssammlungen unserer Museen aufbewahrt, noch nicht die ihnen gebührende Beachtung gefunden haben. Diese zeigen wohl zur Hälfte eine durchaus bunte Behandlung, die, für Emaille viel zu ausgedehnt, nur auf Bemalung gedeutet werden kann.

Dass die Werke der Miniaturmalerei auf Elfenbein, Pergament und Papier, sowie die miniaturartig ausgeführten Porzellangemälde, die nicht selten mit den weifsgrundigen Emailmalereien der Spätzeit verwechselt werden, ebenfalls eine ausgedehnte Anwendung zum Schmuck von Werken der Edelschmiedekunst finden, wollen wir nur kurz erwähnen, ohne auf diese der Kunstgeschichte angehörenden Zweige der Malerei näher eingehen zu können. Dagegen erfordert eine andere in Verbindung mit der Goldschmiedekunst häufig angewandte Technik ein kurzes Verweilen, die man ihrer Art und Anwendung nach als ein Surrogat der Emailmalerei ansehen könnte, und die thatsächlich in vielen Fällen von unaufmerksamen Beobachtern mit der

letzteren verwechselt wurde. Es ist die eigentümliche Technik einer Malerei hinter Glas unter Zuhilfenahme der Metallspiegelung, welche man mit einem wahrscheinlich korrumpierten, jedenfalls etymologisch noch nicht erklärten Namen als „eglomisiertes Glas“ bezeichnet. Die Technik dieses „verres églomisés“ ist ziemlich kompliziert und findet sich sowohl in ihren einzelnen Elementen wie in der gleichzeitigen Anwendung aller vertreten. In letzterem Falle ist das Verfahren etwa folgendes: Auf der Rückseite einer Glas- oder Bergkristallplatte, auch wohl auf der flachen Seite einer Halbkugel aus letzterem Material werden die Köpfe und sonstigen Fleischteile einer figürlichen Szene in miniaturartiger Feinheit gemalt, wobei natürlich die ganze Malerei in umgekehrtem Sinne, die Lichter und Konturen zuerst, ausgeführt werden muss. Dann werden andere Teile der Darstellung, etwa die Gewandung, Architektur des Hintergrundes oder dergl. in Vergoldung oder Versilberung angelegt, in welche die Zeichnung, wie beim Kupferstich, mit der Nadel eingerissen wird, um später, mit einem schwarzen Lack hinterlegt, als schwarze Schraffierung im Goldgrund zu erscheinen. Endlich wird das Ganze mit Zinn- oder Silberfolie hinterlegt, der man einen farbigen Metallglanz gibt, indem man die freigebliebenen Teile des Glases mit durchsichtigen bunten Farben bemalt. Die Schilderung der Entstehung dieser kleinen Kunstwerke kann keine Vorstellung von der zarten und doch prächtigen Wirkung derselben geben, die derjenigen des Reliefschmelzes (s. oben) am meisten verwandt ist. Bei im ganzen seltenem Vorkommen dieser fast nur auf Devotionalien, kleine Reliquien, Medaillons u. dergl. beschränkten Technik weist dieselbe doch wahre Meisterstücke der Miniaturmalerei auf, deren Ausführung, statt in der überaus schwierigen umgekehrten Ordnung der Farben, man vielleicht so zu denken hat, dass die Köpfchen etc. in Deckfarben auf die Staniolunterlage gemalt wurden. Die Technik scheint eine Erfindung des späteren Mittelalters zu sein und soll (nach Minutoli) im Kloster Montecassino vorzugsweise geübt worden sein. Ziemlich verbreitet ist ihre Anwendung für Wappenunter dem Fuſs oder im Dəckel von Bechern des 16. Jahrhunderts. Die bedeutendste Sammlung von eglomisierten Gläsern findet sich nach Demnim in der Kollektion Azeglio in Turin; zahlreich sind dieselben in der Ambraser Sammlung vertreten. Die künstlerisch wertvollsten möchten sich in Frankfurt in der Sammlung W. Metzler und im Rothschildmuseum finden.

---

c. Die Edelsteine.

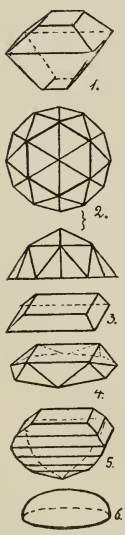
Den vornehmsten Schmuck der aus Gold und Silber gefertigten Geräte und Gefäſse bildeten zu allen Zeiten die Edelsteine. Diese von den Menschen wegen ihrer schönen Färbung, ihres Glanzes, ihrer

mannigfaltigen Lichtbrechung aus den übrigen Produkten des Mineralreichs herausgehobenen Naturerzeugnisse dienen nicht nur zum Besatz von Geschmeide und Prunkgerät: sie bilden in häufigen Fällen das hauptsächlichste Material der letzteren, und bieten Anlafs zu kunstvoller Fassung in Gold und Silber, die ihrerseits wieder mit Emaille und kostbaren Steinen geschmückt wird.

Wenn es auch dem Zweck dieses Buches fern liegt, eine mineralogische Erklärung und Klassifizierung der Edelsteine zu geben, so ist doch eine kurze Aufzählung und Beschreibung der hauptsächlich als Schmucksteine verarbeiteten Edelsteine ebenso unerlässlich wie einige Andeutungen über den Schliff, die Fassung und die Mittel der Verschönerung derselben.

Man hat zur Einteilung der Mineralien eine Härte-Skala von 10 Nummern aufgestellt, deren 5 obersten die Halbedel- und Edelsteine umfassen und gleichzeitig für die Wertskala gelten können, soweit nicht die besondere Seltenheit eines relativ weichen Minerals demselben eine Stelle unter den kostbaren Steinen anweist. Die fünf obersten Härtegrade werden bezeichnet durch:

6. Feldspath,
7. Quarz (Bergkristall),
8. Topas,
9. Korund (Saphir),
10. Diamant.



Die Edelsteine werden fast durchweg in einem Zustande gefunden, der, wenn er auch kristallinische Form zeigt, doch die Eigenschaften derselben nicht so zur Geltung bringen würde, wie es für ihre dekorative Wirkung wünschenswert ist. Hierzu dient der Schliff, der auf weicheren Steinarten, bei den sehr harten Graden auf Holz oder Leder mit Hülfe des Schmirgels, einer sandigen Form des Korund, beim Diamant endlich mit seinem eigenen Staub ausgeführt wird. Die Formen, welche die Steine bei dieser Bearbeitung erhalten, „der Schnitt“ ist ein sehr mannigfaltiger. Seine Hauptformen sind folgende:

1. Der Brillantschnitt, eine ziemlich neue Erfindung, die den Diamanten, sowie auch anderen ganz durchsichtigen Steinen die höchste Entwickelung ihrer glänzenden Eigenschaften sichert. Er besteht seiner Grundform nach aus zwei mit ihrer Basis zusammenhängenden vierseitigen abgestumpften Pyramiden, von denen die obere stärker abgestumpft ist als die untere. Die obere heifst das Oberteil (Dessus). Die untere die Kulasse (Dessous) die Kante mit welcher die Grundflächen zusammenstofsen die Rundiste; an dieser wird der

Stein gefasst. Die obere Abstumpfungsfläche heifst die Tafel, die untere, kleinere die Kalette. Diese Grundform, die, wo sie selbständig vorkommt, als Dickstein bezeichnet wird, erfährt durch Abstumpfung der Kanten eine Auflösung in eine grofse Zahl von Flächen, „Facetten".

2. Unter Rosenstein (Rosette, Raute) versteht man den Schnitt, welcher sich erklären lässt als sechsseitige Pyramide, auf der Abstumpfungsfläche einer zweiten, steileren ebensolchen Pyramide aufsitzend, deren Kanten nach unten gebrochen sind, sodass ihr Auflager ein Zwölfeck bildet. Die Rose hat nur ein Oberteil; die Pendeloques haben ebenfalls den Schnitt umgekehrter Rosen, denen als Unterteil eine zwölfseitige Pyramide angesetzt ist.

3. 4. Als Tafelstein bezeichnet man den Schnitt, bei welchem die Tafel, oft in länglicher Form, fast die ganze Gröfse des Steines einnimmt. Dieser Schnitt war bis ins 17. Jahrhundert neben dem Rosensteine der für Diamanten gebräuchlichste; wie wir denn fast alle Bijouterien der Renaissancezeit mit Tafelsteinen besetzt sehen.

5. Der Treppenschnitt weicht von dem des Dicksteins nur in sofern ab, als statt der einfachen, mit den Grundflächen zusammengesetzten abgestumpften Pyramiden wir es hier gewissermafsen mit Treppenpyramiden zu thun haben, die mehrfach ihren Neigungswinkel ändern, und zwar im Oberteil meist zwei-, in der Kulasse vier- bis fünfmal. Indem wir die verschiedenen Kombinationen der bisher angeführten Schnitte übergehn, erwähnen wir nur noch den sogenannten

6. mugeligen Schnitt oder Cabochon, der dem Stein im wesentlichen die Form einer Halbkugel, oft länglich gezogen, oder eiförmig zugespitzt, erteilt. In frühesten Zeiten für fast alle Edelsteine im Gebrauch und daher wohl als eine primitive Stufe des Edelsteinschnittes anzusehen, wird er auch jetzt noch für gewisse Steine ausschliefslich angewandt, die in diesem Schnitt besondere optische Eigenschaften am besten zur Geltung bringen.

Schon in sehr früher Zeit scheint man die Kunst verstanden zu haben, Edelsteinen, welche die spezifischen Eigenschaften ihrer Art nicht glänzend genug zur Geltung brachten, durch bestimmte Mittel aufzuhelfen. Wir nennen als wichtigste das Brennen, das Dublieren und endlich die kleinen Kunstgriffe bei der Fassung, welche man unter dem Begriff der Aufbringung zusammenfasst. Das Brennen, meist unter Luftabschluss ausgeführt, bezweckt, die Farbe gewisser Steinsorten zu verschönern, z. B. aus gelbroten Topasen lichtrote, aus stumpfblauen Saphiren wasserhelle zu machen, welche als Fälschung von Diamanten dienen. Auch kann man durch Erhitzen eine fehlerhafte, wolkige oder fleckige Textur mancher Steine verbessern.

Das Dublieren besteht darin, dass man einen Stein aus zwei Teilen vermittelst Kanadabalsam oder Mastix zusammenklebt. Hierbei kann ein Teil echt, der andre aus Bergkristall oder Glas, oder beide

unecht sein. Von letzterer Art werden im Orient mit grofser Geschicklichkeit Stücke angefertigt, deren oberer Teil an der untern Fläche halbkugelig ausgehölt und mit einer gefärbten Flüssigkeit gefüllt ist.

Die Aufbringung hängt ganz mit der Fassung der Steine zusammen, sodass über diese hier zunächst kurz zu berichten sein wird. Die Edelsteine werden je nach ihrem Schliffe so gefasst, dass das Licht durch sie hindurch fällt, oder dass sie eine feste Unterlage erhalten. Der erstere Fall, der beim Brillantschliff Anwendung findet, erledigt sich einfach: die Rundiste wird mit einem Metallreif umgeben, der mit einzelnen Krallen oder Krappeln den Stein festhält. Sind hierfür nur ganz fehlerlose Steine verwendbar, die wie der Brillant zweiseitig facettiert sind, so kommt für fehlerhafte, oder unten flachgeschliffene die Fassung in Kasten (châtons) in Betracht, die zu allerhand Aufbesserungen bei der „Aufbringung" Gelegenheit gibt. Die Kasten werden aus Blech hergestellt und folgen natürlich der Form des Steines. Bei den Steinfassungen des frühen Mittelalters sind sie meist sehr plump: die Tafelsteine der Renaissance haben ebenfalls meist sehr hohe viereckige Kasten, die aber ihrerseits häufig aufs feinste mit Filigran und Email verziert sind. Nicht selten sind auch bei runden oder achteckigen Steinen die Kasten viereckig; kleine Goldperlen oder Krappeln, die auf die Ecken aufgelötet sind, pflegen dann die Formverschiedenheit auszugleichen.

Das wesentlichste Mittel, den in Kasten gefassten Stein zu verschönern, ist die Unterlage, die derselbe erhält: Cellini behandelt in seinem Traktat über die Goldschmiedekunst gerade dies Kapitel auf das gründlichste. Die Aufbringung auf schwarzer Unterlage („auf Moor") ist die älteste und noch heute gebräuchliche, wenn es gilt, Flecken des Steines zu verdecken. In diesem Falle wird der aus Beinschwarz und Mastix bereitete schwarze Anstrich im Innern des Kastens an denjenigen Stellen weggelassen, wo sich der Flecken befindet. Wirksamer ist die Aufbringung auf Folie, ein glänzendes Metallblättchen aus Zinn, Kupfer, Messing oder Silber, welches als Spiegel wirkt, um die durch den Stein fallenden Lichtstrahlen entweder weifs oder gefärbt zurückzuwerfen. Aufser den natürlichen Metallsorten der genannten Folien wendet man auch künstlich (mit Lackmus, Carmin etc.) gefärbte an. Es liegt auf der Hand, dass der geschickte Juwelier in dieser Aufbringung auf gefärbten Folien ein Mittel besitzt, um die dekorative Wirkung der Edelsteine nach Belieben zu steigern und zu modifizieren.

Zu den wichtigsten unter den Edelsteinen übergehend, haben wir als ersten an Härte und in der Schätzung der Menschen den Diamant zu erwähnen. Er ist reiner kristallisierter Kohlenstoff, dessen Härte in der oben angeführten Skala die höchste Stelle, 10, einnimmt; hiernach lassen sich alle übrigen Mineralien durch den Dia-

manten ritzen. Die uns am meisten geläufige Erscheinung ist die wasserhelle, mit dem bekannten, das Auge unwiderstehlich fesselnden Glanze, doch gibt es neben den weniger geschätzten gelblichen, bläulichen Diamanten auch solche mit ausgesprochener Färbung: gelb, blau, rot, grün, braun und schwarz.

Die Schätzung des Diamanten beruht auf seiner Reinheit der Schnittform und der Gröfse; die letztere ist hierauf von solchem Einfluss, dass unter sonst gleichen Verhältnissen der Preis mit dem Quadrat des Gewichtes steigt. Nach einer, wie man sagt, altindischen Regel, die um 1600 auch in Europa allgemein angenommen war, berechnet man den Wert der Diamanten nämlich, indem man das Gewicht, in Karat ausgedrückt, mit sich selbst, und dies Resultat mit dem zeitigen Marktpreis für das erste Karat multipliziert. So würde, den letzteren auf M. 400 angenommen, ein Stein von 2 Karat wert sein:

$$2 \times 2 \times 400 = 1600 \text{ M}.$$

Natürlich ist der Marktwert des Diamanten zu allen Zeiten ein sehr schwankender und von den verschiedensten Faktoren abhängiger gewesen: Aufdeckung neuer Fundstätten, allgemeine Verarmung, wie nach dem dreifsigjährigen Kriege liefsen den Preis sinken, während eine bedeutende Zufuhr von Edelmetall, wie seit Mitte dieses Jahrhunderts, den Preis des Diamanten steigen liefs.

Dass die Diamanten bereits der alten Welt als Schmucksteine bekannt waren, steht aufser jedem Zweifel, wie denn schon der seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. für diesen Stein angewandte Name Adamas (der Unbezwingliche) die Härte desselben rühmt. Doch ist es nicht sicher, ob das Altertum verstanden hat, durch den Schliff die herrlichen optischen Eigenschaften dieses Steines zu entwickeln. In manchen Nachrichten über denselben finden wir vielmehr die rohen Kristalle wegen ihres fast metallischen Glanzes gerühmt und unter dem Namen Siderites als Verwandte des Magneteisensteins betrachtet. Erst die Berührung mit dem Orient, welche das Abendland durch die Kreuzzüge erhielt, scheint die richtige Schätzung des Diamanten auch bei uns verbreitet zu haben. Von einer eigentlichen Diamantschneidekunst im Abendlande können wir erst von der Zeit Karls des Kühnen von Burgund an sprechen, als dessen bevorzugter Steinschneider Ludwig von Berquen bekannt ist. Von den zahlreichen Juwelen dieses prunkliebenden Fürsten haben sich zwei nach unendlich wechselnden Schicksalen bis auf den heutigen Tag nachweisbar erhalten: Der „Sancy", $53\frac{1}{2}$ Karat schwer, jetzt in englischem Privatbesitz und der „Florentiner", $133\frac{1}{3}$ Karat, im österreichischen Kronschatz. Beide haben doppelten rosenartigen Schliff, der von da ab sehr beliebt und namentlich in den sich früh entwickelnden holländischen Schleifereien fast ausschliefslich in Mode war. Erst seit der Regierungszeit Ludwigs XIII. in Frankreich, also in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wurde der Brillantschnitt

(s. oben) erfunden und an die Stelle der bis dahin beliebten Rosen und Tafelsteine gesetzt.

Die Herkunft der Diamanten war bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts ausschliefslich Indien; schon der Verfasser des Periplus maris Erythraei, sowie Ptolemaeus und Plinius kennen dieses Land, speziell die Halbinsel Dekan, als Heimat des Diamanten. Hier mag der glänzende Stein seit undenklichen Zeiten gewonnen und zum Schmuck des königlichen Ornates verwendet, auch wohl als Auge den Götteridolen eingesetzt worden sein. Die mit den 12. Jahrhundert beginnenden Handelsbeziehungen zwischen Indien und dem Abendland führten dann das kostbare Produkt in gröfseren Mengen nach Westen; Marko Polos Reisen trugen dazu bei, die Aufmerksamkeit des letzteren auf die Diamantgräbereien Indiens zu lenken. Erst die Entdeckung dieses Steines in Brasilien, welche ins Jahr 1727 fällt, that der indischen Produktion Abbruch: jedoch behielt Indien stets den Ruhm, die gröfsten Diamanten wie den berühmten Ko-hi-nur, den Orlow und andere historisch gewordene Steine ins Abendland gesandt zu haben, während die südamerikanischen Steine, wenn auch an Qualität den indischen nicht nachstehend, doch in wesentlich geringerem Gewicht vorkommen. Von der Ergiebigkeit der brasilianischen Gruben giebt die Notiz eine Vorstellung, dass in den ca. 100 seit der Entdeckung derselben verflossenen Jahren über 13 Milionen Karat oder ca. 52 Zentner rohe Steine im Wert von 400 Millionen Mark gewonnen worden sind. Endlich ist zu diesen beiden Gewinnungsstätten seit 1867 durch die Entdeckung der südafrikanischen Diamantfelder eine dritte hinzugekommen. Wenn die sehr schwindelhaften Spekulationen, welche sich anfangs an dieselben knüpften, auch der Wirklichkeit nicht vollkommen Stand gehalten haben, so ist immerhin die Produktion bedeutend; leider hat der Kapdiamant häufig eine ins Gelbliche spielende Färbung, welche seinen Wert vermindert. Der Diamant kommt durchweg nur als Findling in Alluvialboden vor, aus welchem er ausgewaschen wird. Wo die Flüsse diese Arbeit schon geleistet haben, wird der Diamant auch aus dem Flussgeschiebe ausgelesen.

Als Rubine werden eine ganze Reihe ihrer Natur, Härte etc. nach sehr verschiedener Steine bezeichnet. Der echte, oder sogenannte orientalische Rubin ist ein Korund, also von der dem Diamant am nächsten stehenden Härtestufe 9, und auch in besonders schönen Exemplaren in der Schätzung demselben gleichstehend, ja sogar überlegen; feststehend ist letzteres für die Zeit der Renaissance. Seine Farbe wechselt vom tiefsten Dunkelrot bis ins hellste Rosenrot immer mit einem schwachen Stich ins Violblaue. Die dunkeln orientalischen Rubine werden am höchsten geschätzt.

Unter sogen. brasilianischen Rubinen versteht man einen aus Südamerika stammenden Topas, vom Härtegrad 8 und etwa

$^1/_6 - ^1/_7$ des Wertes vom echten Rubin. Meist wird derselbe aus einer gelbroten Topas-Varietät durch Glühen hergestellt und hat blassrote Farbe. Endlich wird noch als „böhmischer Rubin“ ein Rosenquarz von hell-rosa Farbe und Härtegrad 7, und als falscher Rubin ein rosenrot gefärbter Flussspath bezeichnet.

Der sogen. Balas-Rubin ist ein rosenrot bis lichtblaurot gefärbter Spinell; unter letzterem versteht man die meist roten, aus Thonerde und Bittererde bestehenden Kristalle, die den gleichen Härtegrad wie Korund, und bei schöner Färbung auch den gleichen Preis wie Rubin haben; unter ihnen ist der tief-ponceaurote Rubin-Spinell zu nennen, der ebenfalls zu den Edelsteinen ersten Ranges rechnet. Die blaue Varietät des Korund heifst Saphir; er steht in Härte und Preis dem echten Rubin gleich. Auch bei diesem, vom tiefen Kornblumenblau bis ins Wasserblaue variierten Steine stehen die tiefgefärbten im höchsten Werte. Die rein berlinerblau gefärbten Saphire werden auch wohl „männliche“, die blasseren, die bisweilen himmelblaue Streifen haben, „weibliche“ genannt. Auch bei den Saphiren kennt man „brasilianische“, die einer anderen Steingattung angehören und nur in der Farbe ähnlich sind: ein indigoblauer Turmalin (Härte 7) und lichtblauer Topas führen diesen Namen.

Ebenfalls zu den Edelsteinen ersten Ranges gehörig ist der Smaragd, ein Beryll (Härte 7,5), der durch Chromoxyde die unter dem Namen „smaragdgrün“ bekannte prachtvolle Farbe erhalten hat. Er kommt selten rein durchsichtig, häufiger mit Wolken und Sprüngen im Innern des Steines vor. Sein Wert steht bei ausgezeichneten, dunkelgefärbten Exemplaren dem Rubin gleich. Die schönsten Smaragde liefert Peru; doch gruppieren sich auch um den Smaragd eine ganze Anzahl ähnlicher Steine, die denselben Namen führen: so der „orientalische Smaragd“, ein Korund von geringerer Schönheit der Farbe, der „brasilianische“, ein Turmalin von gras-, oliven- oder pestaziengrüner Farbe, und endlich als „falscher Smaragd“ ein Flussspat von scharf grüner Färbung.

Ein grünlich-blauer, von dunkeln bis zu wasserhellen Nüancen vorkommender Stein führt den Namen „Aquamarin“: es ist entweder eine Varietät des Korund oder, wenn er mehr ins Gelbgrüne geht, ein Beryll (Aquamarin-Chrysolith), ein Saphir oder ein Topas. Alle diese Varietäten nehmen eine Stelle zwischen den Edelsteinen ersten und zweiten Ranges ein.

Als Chrysolith wird eine Gruppe von Steinen bezeichnet, die gelbe oder gelblich-grüne Farbe haben. Der wertvollste dürfte der „orientalische“, ein Korund, sein; ebenfalls ersten Ranges ist der Chrysoberyll, mit einem Stich ins Grünliche. „Sächsischer Chrysolith“ heifst ein gelber Topas, der zu den Edelsteinen zweiten Ranges gehört, während der eigentliche, als Spezies so benannte Chrysolith, ein Kieselerdekristall, in der dritten Rangstufe gezählt wird. Vierten

Ranges ist die gelbe (mit Stich ins Bräunliche) Varietät des Quarzes, welche Goldtopas genannt wird.

Ein Edelstein, welchen der Juewlier mit besonderem Vorteil wegen seiner ungewöhnlichen Lichtbrechung zu verwenden weifs, ist der Opal. Er hat auf seiner milchweifsen bis bläulichen Oberfläche, die nie facettiert, sondern stets mugelig geschnitten wird, die Fähigkeit, Regenbogenfarben entstehen zu lassen, welche das sogen. Opalisieren erzeugen. Er wird in Nord-Ungarn, Guatemala und Süd-Australien gefunden. Von den Quarzen, die alle zur vierten Rangklasse der Edelsteine gehören, interessieren uns besonders der Bergkristall, der Rauchtopas mit der bekannten, wie durch Rauch bewirkten bräunlichen Trübung, und der schön violett gefärbte Amethyst. Neben diesen den kristallisierten Quarzen zugehörigen Steinen werden von den nichtkristallinischen oder derben Quarzen noch der Aventurin und das Katzenauge zu Schmuckzwecken häufiger verwendet; ersterer ein brauner Stein, in welchen glänzende Glimmerschuppen eingeschlossen sind, letzterer grau bis grün mit der bekannten optischen Erscheinung eines bläulichen seidenartigen Schimmers, der den mugelig geschnittenen Stein in einer geraden Linie überzieht.

Ein ebenfalls geringwertiger, aber sehr beliebter Stein ist der Granat, von tiefroter bis brauner Färbung, dessen edlere Varietäten auch Almandin genannt werden; ebenso der undurchsichtige, aber wegen seiner scharfblauen Farbe beliebte Turkis, bei welchem man den eigentlichen als „Turkis vom alten Stein“ unterscheidet von dem blaugefärbten Zahnschmelz fossiler Tiere, welcher „Turkis vom neuen Stein“ heifst.

Um die Aufzählung der Edelsteine nicht allzu umfangreich werden zu lassen, wollen wir uns darauf beschränken, zum Schluss nur ganz kurz noch einige Halbedelsteine zu nennen, welche ihre Hauptanwendung nicht in der Bijouterie finden, sondern mehr benutzt werden, um als Materialien der Kleinskulptur Träger einer künstlerischen Arbeit zu werden. Es sind vor allem die zum Gemmenschneiden vorzüglich verwendbaren Chalcedon-Arten, die in allen Farben-Nüancen und in grofser Mannigfaltigkeit der Zeichnung vorkommen. Der Onyx hat rote Farbe, die mit weifsen Lagen durchzogen ist, und wird mit Vorliebe zum Kameen-Schnitt angewendet. Besonders schön gezeichnet ist der Jaspis, vor allem der mit konzentrischen Ringen verschiedener Färbung durchzogene Nil-Jaspis, sowie die verschiedenen, der gleichen Gruppe angehörigen Achate. Unter diesen zeichnet sich der Band-Achat durch eine Zeichnung mit parallelen Farben-Streifen, der Moos- oder Baumachat durch dunkle Äderchen aus, welche täuschend die im Namen genannten Formen annehmen. Zwei Halbedelsteine, welche wegen ihrer ausgesprochenen Farbe reichste dekorativer Wirkung haben, sind der Lasurstein (lapis lazuli) von tiefblauer Farbe, oft mit goldenen Pünktchen durchsetzt, und der

Malachit, hell spangrün gefärbt und mit interessanter, nierenförmiger Aderung. Endlich ist noch der Nephrit zu erwähnen, dessen bedeutende Härte (6 bis 7) die Chinesen nicht hindert, diesen milchigen, blassgrünen Stein zu allerhand kostbaren Gefäfsen, Kleinskulpturen, Säbelgriffen und dergl. zu verarbeiten.

Mit der Farbenpracht und der reizvollen Lichtbrechung der Edelsteine hat sich die Anwendung derselben nicht begnügt; man hat zu allen Zeiten die Edelsteine als Material der Kleinplastik verwendet, die um so höher im Wert und Ansehen stand, je mehr Schwierigkeiten die Härte des Materials der künstlerischen Verarbeitung entgegensetzte. Vielleicht waren es die als Talismane getragenen Edelsteine, die mit bestimmten Schrift-Charakteren oder hieroglyphischen Zeichen versehen wurden, die zuerst auf das Einschneiden von Figuren führten. Jedenfalls haben sämtliche Völker des Altertums, Ägypter, Phönizier, Perser, Hellenen und Römer den künstlerischen Steinschnitt gekannt und teilweise mit einer Meisterschaft geübt, welche die Reste aus jener Zeit heute zu den gesuchtesten und wertvollsten Sammlungs-Objekten macht. Die ursprünglichste Verwendung geschnittener Steine finden wir wohl zur Verzierung der Fingerringe, womit die Verwendung derselben als Siegelringe Hand in Hand ging. Aber auch als selbständiges Schmuckwerk, namentlich der Frauenkleidung, als Mantelschliefsen, zum Besatz von Waffen sowie von Trinkgefäfsen aus Edelmetall finden sie in der alten Welt Verwendung. Das Mittelalter, welches zunächst auch hier das Erbe des Altertums antritt, ehe es zu eigenen Produktionen übergeht, findet dann in seinem Kirchengerät die mannigfachste Verwendung für antike geschnittene Steine, deren Darstellungen oft in einem beachtenswerten Kontrast zu ihrer Bestimmung stehen: die metallenen Einbände der Kirchenbücher, Kelche, Kreuze, Bischofstäbe, Reliquiarien und endlich die Schaustücke der Priester- und Levitenkleidung bieten Gelegenheit genug zum Besatz mit geschnittenen Steinen.

Fig. 9. Renaissance-Cameo.

Bemerkenswert ist, dass der Kunstwert geschnittener Steine, der den Ausdruck des künstlerischen Gedankens auf kleinstem Raum zur

Voraussetzung hat, sowie die Handlichkeit und Zierlichkeit des Gegenstandes schon in frühester Zeit dieselben zu Sammlungsobjekten machten. Schon zur Römerzeit erfahren wir von Gemmensammlungen, „Dactyliothecae“, deren älteste wohl Scaurus, der Stiefsohn des Sulla, besafs, während Pompejus eine solche, die er von Mithridates erbeutet hatte, im Kapitol, und Caesar eine Gemmensammlung von sechs Tafeln im Tempel der Venus genitrix als Weihgeschenk aufstellen liefs. Dass die italienische Renaissance, die selbst die bedeutensten Gemmenschneider aufzuweisen hatte, auch in diesem Zuge ihrem Vorbild, der römischen Antike, nachzueifern suchte, kann uns nicht Wunder nehmen.

Fig. 10. Renaissance-Cameo.

Zu eingehendem Studium über diesen Gegenstand, namentlich über die Hauptvertreter dieses Zweiges der Skulptur, müssen wir den Leser auf die über denselben handelnde Fachlitteratur verweisen und können nur über die Technik noch einige kurze Angaben machen.

Die Gemmenschneidekunst wird in zweierlei Sinne ausgeübt: entweder werden die Darstellungen vertieft geschnitten, so dass ihr Abdruck das eigentliche plastische Bild giebt, oder man schneidet dieselben erhaben in mehr oder minder flachem Relief. Die erste Art, die eigentlichen Gemmen, wird vorwiegend in durchsichtige oder wenigstens in einfarbige Steine geschnitten; die Reliefschnitte, Kameen genannt, werden mit Vorliebe in Materialien ausgeführt, welche, wie der Onyx, aus hell und dunkel gefärbten Lagen zusammengesetzt sind, so dass der Kameenschneider den Vorteil wahrnimmt, seine Darstellungen in hellem Material von dunkelm Grunde absetzen zu lassen, wobei auch das Durchscheinen des letzteren durch dünne Schichten des helleren zu einer Art Schattierung benutzt wird, welche mit dem Charakter der „pâte sur pâte“ genannten Malerei Verwandtschaft hat. Zu letzterer Art dienen von alters her auch bestimmte Muschelgattungen; so die Gattung Strombus, deren Schalen ebenfalls in zwei Lagen, einer hellen, fleischfarbigen und einer dunkelroten gebildet sind. Zum Gemmenschnitt (der vertieften Ausführung) wählte man weniger die Edelsteine ersten Ranges, die auch ohne diese plastische Behandlung genügenden Reiz in der blofsen Erscheinung ihres Materials besitzen, als vielmehr die geringeren und Halbedelsteine, als Karneol, Achat, Jaspis, Onyx und Sardonyx, Obsidian, Heliotrop, indischen Granat, Nephrit, grünen Quarz und Bergkristall.

Die plastische Bearbeitung der Edelsteine wird nur uneigentlich als „Schneiden“ bezeichnet: nur bei den weicheren Muschelkameen

bedient man sich des Grabstichels aus Stahl. Bei allen anderen ist das schneidende Instrument ein Schleifrädchen; dasselbe, als Ausläufer eines Stiftes von gehärtetem Stahl, ist in winziger Kleinheit, meist unter einer Linie grofs, als Rädchen, stumpfe Spitze, rundlicher Kopf u. s. w. gestaltet. Es wird auf einem Tisch horizontal angebracht, in der Art einer Drehbank in Bewegung gesetzt und greift den dagegen gehaltenen, auf einem Holzpflöckchen mit Wachs oder Pech aufgeklebten Stein dadurch an, dass der Schleifer das stählerne Rädchen mit Diamantstaub in Öl anfeuchtet. Für weichere Steinarten, Glasflüsse etc. dienen kupferne Rädchen und als „Nage-Mittel" der Schmirgel; zum Polieren der fertigen Arbeit werden ebenfalls kupferne Rädchen mit Tripel angewendet. Zum Nachhelfen und Fertigmachen einzelner Stellen, die mit den verschieden gestalteten Rädchen nicht zu erreichen sind, wendet der Steinschneider noch eine als Stichel gefasste Diamantspitze an. Nicht nur die kleineren, auf Edelstein ausgeführten Skulpturen werden in dieser Weise gearbeitet; auch die Gestaltung von Gefäfsen aus Halbedelstein, die zu allen Zeiten als ein wesentlicher Teil der Goldschmiedekunst blühte, beruht auf derselben Arbeitsverrichtung, nur dass hierbei entsprechend gröfsere Rädchen in Anwendung kommen. Sehr beliebt für solche Prunkgefäfse jeder Art war zu allen Zeiten der Bergkristall. Seine wasserhelle Farbe bot gleichzeitig Gelegenheit, auf den glatten Wandungen der Gefäfse oder auf gerade geschliffenen Platten, die zu Kassetten und dergl. zusammengesetzt wurden, mannigfaches Ornament vertieft einzuschleifen — eine Technik, aus welcher sich später der Glasschliff entwickelte.

Wir können das Kapitel der Edelsteine nicht verlassen, ohne auf eine Beziehung derselben wenigstens kurz aufmerksam zu machen, die der Anschauung unserer Zeit zwar fern liegt, in früheren Perioden aber eine so bedeutende Rolle spielte, dass uns ohne ihre Kenntnis manche Anwendung und namentlich Zusammenstellung von Edelsteinen an alten Goldschmiedewerken weniger verständlich bleibt: den Aberglauben, der sich mit gewissen Steinen verband. Wir dürfen denselben als uralt betrachten und nur daran erinnern, dass bei den Propheten des alten Testamentes die Edelsteine als Sinnbilder der Sternbilder galten. Eine mehr in ein System gebrachte Form dieser abergläubischen Beziehungen finden wir dann bei Plinius d. J., welchem die arabischen Gelehrten und die Autoren des frühen Mittelalters vieles entnehmen. Der entschiedenste Vertreter dieser Anschauungen im 16. Jahrhundert ist dann Theophrastus Paracelsus. Die Parallelstellung der Bilder des Tierkreises mit bestimmten Edelsteinen, deren Ursprung wir wohl schon in Ägypten vermuten dürfen, ist folgende: Widder = Amethyst; Stier = Hyazinth; Zwillinge = Chrysopras; Krebs = Topas; Löwe = Beryll; Jungfrau = Chrysolith; Wage = Karneol; Skorpion = Sardonyx; Schütze = Smaragd; Steinbock = Chalcedon; Wassermann = Saphir; Fische = Jaspis.

Fig. 11. Geschliffene Kristallschale in Goldfassung. Italien, 16. Jahrhundert.

Von den Tugenden und Eigenschaften einzelner Steine*) erfahren wir folgendes: Der Diamant ist der Inbegriff aller Tugenden; vor allem verleiht er Beständigkeit und Kraft. Als abwehrendes Mittel hilft er gegen Pest, Schrecken, Schlaflosigkeit und verhindert ehelichen Zwist. Das 16. Jahrhundert hatte den sonderbaren Glauben, dass der Diamant „heckt". — Der Rubin gilt als Symbol des Glücks, als Vertreiber böser Gedanken und als Spezifikum gegen Gift. Der Hyazinth wird als Talisman um den Hals getragen und schützt als solcher vor Blitzschlag und Pestansteckung. Man schrieb ihm aufserdem die Kraft zu, das Feuer zu verlöschen, auch in übertragenem Sinne dasjenige sündhafter Begierden. Letztere Eigenschaft machte ihn bei den ersten Christen zum Symbol des wahren Glaubens.

Beim Amethyste verrät schon der Name, dass man in ihm einen Schutz gegen Trunkenheit sah, was seine Anwendung zu Trinkgefäfsen erklärt. Er stand bei den römischen Frauen in hohem Ansehen; man schrieb ihm die Kraft zu, seinem Träger Geistesgegenwart zu verleihen und böse Gedanken zu bannen. Der Saphir war im Altertum als dem Zeus heilig ein sehr hoch angesehener Stein. Das Mittelalter schrieb ihm die Macht zu, verschlossene Thore und Fesseln zu öffnen. Der Jaspis hilft gegen Fieber und Wassersucht; der Achat gegen den Stich der Skorpione; aufserdem gewinnt er seinem Träger die Liebe der Frauen und die Achtung der Männer. Der Granat, der im Orient in hohem Ansehen stand, wurde pulverisiert als Mittel gegen Wassersucht angewendet; im Ring getragen, schützt er vor bösen Träumen. Vom Topas glaubte das Altertum, dass er gegen Raserei Hilfe bringe, und schrieb ihm deshalb auch die Fähigkeit zu, das aufgeregte Meer zu beruhigen. Vom Turkis erwarteten die Perserkönige Schutz gegen Meuchelmörder; auch sollte er durch Veränderung seiner Farbe den Wechsel des Wetters andeuten. Der Onyx vertreibt Nachtgespenster; die Araber sahen dagegen in ihm den Erzeuger schwerer Träume und trauriger Stimmung. Im Mittelalter erwartet man von ihm die Aufrechthaltung des Friedens zwischen Eheleuten. Der Smaragd hingegen sollte eheliche Untreue verraten, indem er zerspringt; aufserdem schrieb man ihm Hilfe bei verschiedenen Krankheiten zu. Der einfarbige Achat machte den Athlet unbesiegbar, während dem Beryll und dem Opal medizinische Tugenden, ersterem bei Leber-, letzterem bei Herzleiden, zugeschrieben wurden. Das Katzenauge endlich schützte seinen Träger gegen Gespenster und Geldverluste, der Heliotrop aber verlieh ihm die Kraft der Weissagung.

Dass die kostbaren und seltenen Edelsteine schon zu sehr früher Zeit durch Glasflüsse ersetzt worden sind, die man durch mineralische Beimischungen zu färben verstand, lehren uns die Gräberfunde aus

*) S. Graesse in d. Zeitschrift f. Museologie 1881. Nr. 11 u. 12.

der Zeit des alten Ägyptens, in welchem Perlen, geschnittene Skarabäus-Käfer und Ähnliches aus türkisblauen, malachitgrünen und ähnlichen Glasflüssen in Menge vorkommen. Mehr als diese direkten Nachahmungen von Edelsteinen, die in ihrer Bearbeitung und der Art ihrer Anwendung sich von ihren Vorbildern stilistisch nicht unterscheiden, interessiert uns eine Anwendung farbiger Glasflüsse, welche bei den Goldschmiedewerken der fränkischen Zeit und des frühesten Mittelalters vorkommt und als ein Ersatz für die aus dem Orient gekommenen Cloisonné-Emaillen anzusehen sein dürfte, deren Nachahmung erst später den Werkmeistern des Abendlandes gelang. Ob diese Zusammenfügung von Glasstücken auf Metallgrund ohne Anwendung von Feuer schon von den Völkern des Altertums geübt wurde, ist eine offene Frage, welche Laborde in bejahendem Sinne beantwortet. Jedenfalls ähneln diese aus der Merovingerzeit (Schmuck und Waffen aus dem Grabe des Childerich, Fund von Gourdon in Burgund) stammenden „kalten Emaillen“ in der Art ihrer Ausführung durchaus der Cloisonnétechnik; die einzelnen, mosaikartig aneinander gefügten Glasstücke werden durch Metallstäbe, die, auf den Grund aufgelötet, kleine Wände bilden, gleichzeitig getrennt und festgehalten. Näheres hierüber s. b. Labarte, Histoire des Arts industriels, I., von S. 447 an.

Dass auch das Glasstift- sowie das Stein-Mosaik noch heute seine Anwendung als Schmuckmittel für Goldschmiedearbeiten findet, sei hier nur der Vollständigkeit halber kurz angeführt. Eine Spezialität des Stein-Mosaiks, als dessen Hauptsitz bekanntlich Florenz zu nennen ist, sei bei dieser Gelegenheit erwähnt. Es sind die Zusammenstellungen von Halbedelsteinen aus den Gebirgen Sachsens, welche von dem Hof-Goldschmied Neuber mit besonderer Meisterschaft für August den Starken und seine Nachfolger hergestellt wurden. Die aus diesem Material meist in sehr glücklicher Farbenwahl zusammengefügten Landschaften, Bauernszenen und Ähnliches finden ihre Verwendung namentlich an Tabatieren; die Karl von Rothschildsche Dosensammlung in Frankfurt enthält sehr beachtenswerte Stücke. Von einer solchen Dose vom Jahre 1718 berichtet die Zeitschrift für Museologie etc. 1881, p. 27, welche dadurch interessant ist, dass sich ihr ein Katalog der beinahe die Zahl von 180 erreichenden Steinsorten beigefügt findet.

Wir haben jedoch in diesen Neuberschen Steinmosaiken nur eine Äußerung eines tief eingewurzelten Zuges, der durch die Edelschmiedekunst aller Zeiten geht, uns aber besonders deutlich an den Erzeugnissen der Renaissance entgegentritt: der Freude an schöngestalteten, farbenprächtigen oder auch nur seltsamen und darum die Neugierde reizenden Naturprodukten. Von den Silberabgüssen kleiner Pflanzen- und Tier-Individuen, in welchen die Augsburger und Nürnberger Meister des 16. Jahrhunderts Meister waren, haben wir schon

oben gesprochen: aus dem Mineralreich sind es besonders Erzstufen, welche die Fantasie anreizen. Um nur ein Beispiel anzuführen, so verehrt Kurfürst Christian I. von Sachsen 1587 seiner Gemahlin Sofia „sieben Erzstufen in die neuen Schränkchen, darinnen allerlei seltsame und geheime Sachen verwahret werden". Fünf dieser Stufen waren „von gewachsenem Silber, Glas und rotgoldenem Erz; auf einer andern war ein Bergmann von Glaserz, eine andere wird als „Handsteinlein von allerlei Bergarten bezeichnet*). Man wird hierbei unwillkürlich an Dinglinger erinnert, der für August den Starken „den Hofhalt des grofsen Mogul" ebenfalls auf einer phantastisch gestalteten Erzstufe aufbaute. Vor allem waren es aber die Produkte des Meeres, die in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit und Pracht den Edelschmieden immer neuen Anlass zur Bethätigung ihrer Erfindungskraft boten. Das vornehmste dieser Produkte, die Perle, spielt in dem Geschmeide aller Zeiten eine so bedeutende Rolle, dass wir ihm ebensogut einen Platz unter den Edelsteinen hätten anweisen können. Jedenfalls verlangt die Perle noch ein kurzes Verweilen bei ihren physischen Eigenschaften und ihrer Verarbeitung.

Die Perlen sind die Erzeugnisse einiger im Meere und im Süfswasser lebenden Schaltiere. Die echte Perlenmuschel (Mytilus margaritiferus) lebt in den ostindischen und westindischen Gewässern; die Flussperlmuschel (Mya) unter andern auch in deutschen Flüssen und Bächen; in Böhmen (Moldau) und Bayern (Ilz) war die Ausbeute noch im 17. und 18. Jahrhundert nicht unbedeutend. Über die Natur der in den Schalen dieser Tiere durch eine erhärtende Absonderung entstehenden Perlen herrscht noch grofse Unsicherheit; jedenfalls bestehen die Perlen ebenso wie die Muschelschalen im wesentlichen aus kohlensaurem Kalk und verdanken ihren eigentümlichen Glanz der Lichtbrechung in den überaus zarten, konzentrisch gelagerten Schichten, aus welchen sie bestehen. Von den Seeperlen stehen im höchsten Ansehn die orientalischen, und unter diesen am meisten wieder die an der Küste von Ceylon gefischten, die einen schwach gelblichen, hell-silberartigen Schimmer ohne irisierenden Schein haben. Die amerikanischen Perlen fallen mehr ins Bläuliche. Die Flussperlen haben geringeren Glanz und nicht selten einen Stich ins Bräunliche oder Schwarzgrüne. Übrigens gibt es auch unter den Seeperlen gefärbte: rötliche, schwarze, ja sogar solche, die halb schwarz und halb weifs sind.

Nach ihrer Form und dementsprechend ihrem Werte unterscheidet man die Perlen in die vollkommen kugelförmigen, die Zahl- oder Stückperlen heifsen, weil sie stückweise verkauft werden. Kropfperlen oder Barockperlen heifsen die unregelmäfsig und eckig geformten. Parangon-Perlen werden solche von ungewöhn-

*) Zeitschrift für Museologie, 1885, p. 4.

licher Gröfse genannt; Monstre-Perlen dieselben, wenn sie sehr unregelmäfsige Form haben. Die Verwendung der letzteren zu Schmuck- und Nippes-Sachen war in der Renaissance und Spätzeit eine sehr ausgedehnte. Die Goldschmiede überboten sich darin, die zufälligen phantastischen Formen der Perlen als Teile einer Menschen- und Tiergestalt anzupassen: bald wurde der Leib eines Kamels, bald die Büste einer Seejungfrau daraus geformt; im Museum C. von Rothschilds bildet eine besonders phantastisch gestaltete Monstre-Perle eine Felsgrotte, unter welcher eine büfsende Magdalene in emailliertem Golde liegt. Bekannt sind endlich die musizierenden Zwerge und ähnliche Beispiele von der Verwendung solcher Perlen im „Grünen Gewölbe", die ihren letzten Vertreter in Dinglinger fand.

Als Samen- oder Lotperlen bezeichnet man endlich die ganz kleinen Perlchen etwa in der Gröfse von Hirsekörnern; diese fanden namentlich im Frauenkostüm des 16. Jahrhunderts als Stickereien eine ausgedehnte Verwendung.

Da die Natur die Perle fertig liefert, so bleibt dem Menschen zur Bearbeitung wenig zu thun. Das Bohren der Perlen erfolgt meist schon an ihrer Fundstätte; doch wird auch in Europa gelegentlich noch eine Perle gebohrt, was mit dem gewöhnlichen Rollenbohrer und dem Drehbogen ausgeführt wird; die Perle wird dabei in einen hölzernen Schaft festgekittet. Ganze Perlen werden jedoch nur zu Perlenschnüren oder als Pendeloques verwendet; zum Fassen wird die Perle in der Mitte durchgeschnitten und beide Hälften gebraucht; man erzielt aufser der Ersparnis dadurch ein ebenes Auflager und eine scharfe Rundiste. Das Zerschneiden geschieht mit der Laubsäge, oder mit einer dünnen Kupferscheibe auf dem Steinschneider-Rad, welches unter Beihilfe von Schmirgel wie eine Kreissäge wirkt.

Verwandt mit der Perle, wenn auch von unendlich geringerem Werte ist die Perlmutter*) (nacre, vom arab. Worte Nakar, Muschel), wenn es auch nicht von der die Perle erzeugenden Muschel, sondern von Seeschnecken, namentlich dem Nautilus Pompilius, Haliotis Iris und Turbo olearius gewonnen wird. Dass dies Material schon von den Römern zu künstlerischen Zwecken angewandt wurde, steht fest: der lateinische Name der Perlmutter, Porcella, hat zu mancher Konfusion in der Geschichte des Porzellans geführt, da auch die mittelalterlichen Inventarien die Gefäfse aus der Perlmuttermuschel „vasa porcellanea" nannten.

Die Perlmutter wurde ebensowohl zu Kleinskulpturen, Porträts, Heiligenfigürchen, Schach- und Damenspielen verwendet, in welcher Bearbeitung wir ihr schon in den Inventarien des 14. und 15. Jahrhunderts begegnen, als auch unzerschnitten in der vollen Muschelform als Trink- und Prunkgeräte. Die letztere Verwendung ist wohl

*) S. Graesse, Zeitschrift f. Museologie, 1880, No. 3.

als die bei weitem häufigere anzusehen. Wir finden namentlich den Nautilus als so beliebte Gefäfsform, dass man dieselbe als Motiv benutzt und in Silber nachahmt. Nicht immer erscheint der Nautilus in seinem Perlmutterglanz, welcher erst das Resultat des Abschleifens einer anderen, weifslich-braunen, getiegerten Kalkschale ist: nicht selten ist diese Schale erhalten, oder in Mustern weggeschliffen, welche das Gefäfs in abwechselnd braunen und perlmutterglänzenden Streifen erscheinen lassen. Auch als Trinkgefäfs verwendet, wird die Muschel noch häufig in Flachrelief geschnitten; sehr beliebt ist auch Gravierung oder Ätzung, die mit schwarzer Farbe ausgefüllt wird. Endlich wird die Perlmutter in ganz dünnen Lagen angewendet; als eine Art Furnier in kleine, schuppenförmige Schildchen geschnitten die genau aneinander gepasst sind, bedeckt sie den Körper silberner Becher, oder die Seiten kleiner Dosen und Kassetten. Die Verwendung dieser Blättchen in der Marketerie und in der japanischen Lackarbeit interessiert uns hier weniger.

Auch ein anderes Seeprodukt, die rote Koralle, dient sowohl als plastisches Material zum Schneiden von Figürchen, Porträts etc. wie auch in seiner natürlichen, malerisch-verästelten Gestalt den Zwecken des Goldschmiedes. Eine der interessantesten Verwendungen sehen wir bei Jamnitzer, der in einer früher der Sammlung C. von Rothschilds angehörigen Daphne-Figur die Korallenzweige als Lorbeerzweige verwertet hat, welche der Figur aus den erhobenen Händen wachsen. Noch vorhandene Reste an der sehr verletzten Figur beweisen, dass diese Äste mit kleinen, grün emaillierten Lorbeerblättchen besetzt waren.

Unter den Erzeugnissen des Meeres mag noch der Bernstein Erwähnung finden, dessen Anwendung zu Schmuckstücken in der älteren Zeit vielleicht nicht so ausgedehnt war wie heute, der aber doch sowohl in dieser Verwendung, wie auch zu Gefäfsen und Büchsen geformt und in Gold und Silber gefasst vorkommt. Dass Bernsteinschmuck der alten Welt bekannt war, steht durch zahlreiche Zeugnisse fest. Plastische Verzierungen werden dem Bernstein sowohl durch Reliefschnitt mitgeteilt wie auch durch eine gemmenartige, vertiefte Behandlung, die, auf der Rückseite angebracht und nachträglich mit einem weifsen Kitt ausgefüllt einen sehr guten Effekt machen. Zwei cylindrische Trinkbecher aus diesem Material im Museum und grofsherzoglichen Privatbesitz in Darmstadt sind in der beschriebenen Weise dekoriert. Auch zur Eglomisé-Ausführung (s. oben) wird das durchsichtige Material gelegentlich verwendet. Den Stofszahn des Narwals, einen graden Dorn von elfenbeinartiger Masse und spiralig gewundener Textur lässt die ältere Zeit nicht als Seeprodukt gelten — vielmehr ist er ihr das Horn des fabelhaften „Einhorns“. Die symbolischen Beziehungen, welche dieses sagenhafte Lieblingsgeschöpf des Mittelalters zu der Tugend der

Fig. 12. Renaissancegefäfse aus verschiedenen Naturprodukten (Perlmutter, Koralle, Narwal, terra sigillata).

Keuschheit hatte, mögen wohl auch auf die aus dem genannten Material gefertigten, in Silber gefassten Trinkgefäfse übergegangen sein. Die grofse und umfassende Verwendung, welche das Elfenbein zur Kleinplastik überhaupt, namentlich aber zu Trinkgefäfsen jeder Form im Mittelalter, der Renaissance und der Spätzeit fand, sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt, während uns an den gegebenen Stellen in der historischen Darlegung Gelegenheit zu näherem Eingehen geboten werden wird.

Von überseeischen Naturprodukten, die, von den Erforschern fremder Weltteile heimgebracht, aufser der schönen Erscheinung des Materials auch noch den Zauber des Geheimnisvollen, Fremdartigen hatten, sei noch erwähnt das Horn des Rhinozeros, welches eine ähnliche Verwendung wie der Elefantenzahn zu Kleinskulptur, angewendet auf Becher, Trinkhörner und Ähnliches fand. Ferner gehört hierher die Kokosnuss, die sowohl glatt, in dem Glanz ihrer schönen braunen Schale, wie auch mit geschnitzten Reliefs bedeckt, von der Zeit des späteren Mittelalters an überaus häufig vorkommt. Als ebenso beliebt und häufig angewendet ist endlich das Straufsenei zu nennen, dessen dünne Schale zwar keine plastische Behandlung leidet, das aber wohl hier und da durch Ätzung gemustert, graviert und in bunten Farben bemalt vorkommt.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass nicht nur Naturprodukte, sondern auch menschliche Erzeugnisse, wenn sie nur durch Alter, geheimnisvolle Herkunft oder hohen Wert das Interesse erregten, dem Gold- und Silberschmied zum Fassen und Umformen als Zier- oder Trinkgefäfse übergeben wurden. Als Beispiele erwähnen wir kostbare venezianische Gläser, Porzellan- oder Fayence-Gefäfse, die schon zu früher Zeit, lange vor der Eröffnung der Handelsbeziehungen zu Ostasien, auf irgend einem Karavanenweg aus Persien oder China nach Europa verschlagen waren. Endlich werden, wie ein hübsches Beispiel im Palais in Darmstadt zeigt, auch römische Funde, Sigillata-Schüsseln und dergl., in der Renaissancezeit einer künstlerischen Fassung in Edelmetall für wert gehalten.

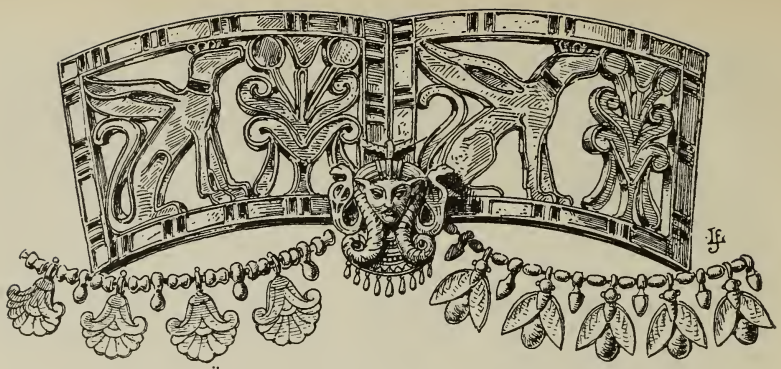


Fig. 13. Ägyptischer Schmuck (Armband, Ketten, Anhänger).

Zweiter Abschnitt.

Die Werke der Goldschmiedekunst.

I. Das Geschmeide.

Wenn wir für den Stoff, welcher uns zur Behandlung in dem folgenden Abschnitt vorliegt, nach einem Gesichtspunkt der Einteilung suchen, so bietet sich uns als der natürlichste die Unterscheidung in diejenigen Werke der Edelschmiedekunst, welche der Mensch an seiner Person trägt, und diejenigen, welche seinem Hausrat angehören. Mit dieser Teilung in „Geschmeide“ und „Gerät“ gruppieren wir gleichzeitig die zu behandelnden Gegenstände nach ihrem Mafsstab und decken damit ungefähr die Begriffe, die von den Italienern auf diesem Gebiete eingeführt sind, die „Minuteria“ und die „Grosseria“. Unter Geschmeide hätten wir also alles dasjenige künstlerisch verarbeitete Edelmetall zu verstehen, welches in irgend einer Beziehung zu der körperlichen Erscheinung des Menschen steht, mithin zum Kostüme gehört; also nicht nur den eigentlichen Putz: Ketten, Ringe, Schnallen, Diademe, Gehänge, sondern auch die Abzeichen der Würde und des Standes: Kronen, Orden, Gnadenketten, Medaillen; neben künstlerisch ausgestatteten Waffen, Dolch- und Degengriffen, Sporen etc. auch manches Kleingerät, das mehr zum Schmuck als zum Gebrauch gehört: Taschenuhren, Riechfläschchen, Bisamkugeln, Notizbücher, Necessaires der verschiedensten Art, Tabaksdosen, ja im weiteren Sinne die Griffe von Stöcken, Schirmen und Fächern. Es wird im folgenden nicht möglich sein, alle diese einzelnen Gebiete erschöpfend zu behandeln: doch wollen wir versuchen, während wir den wichtigeren, dem eigentlichen Schmuck angehörigen Gruppen eine eingehendere Be-

handlung zu teil werden lassen, die meisten der anderen wenigstens zu streifen.

Die Neigung der Menschen, ihre Person durch schmückende Zuthaten schöner, bedeutender, auffallender zu machen, ist so alt wie das Kostüm überhaupt, ja vielleicht ursprünglicher als dieses; denn wir finden bei Völkern, denen Klima und Kulturgrad noch nicht das Bedürfnis nach irgend welcher Verhüllung des Körpers nahegelegt haben, doch schon den Schmuck ausgebildet, mag derselbe auch nur in einer durch die Lippen gesteckten Muschel oder in Tättowierung der Haut bestehen. Von diesen rohesten Anfängen bis zu den raffiniertesten Künsten der Bijouterie verfolgt aber das Geschmeide immer nur die gleichen, in wenige Sätze zu fassenden Zwecke: Hervorhebung einzelner Körperteile durch glänzende, kunstschöne Gegenstände, die das Auge des Beschauers unwillkürlich nach der gewollten Richtung leiten: so wird die Aufmerksamkeit auf eine schöne Hand durch den Brillantring hingelenkt, der sie schmückt. Ferner: Änderung, meist Bereicherung der Silhuette und damit Ausgleichung wirklicher oder eingebildeter Fehler; so erscheint ein magerer Oberarm voller, wenn eine goldene Schlange als Armband sich um ihn zu ringeln scheint; ein breit entwickeltes Ohrgehänge lässt ein allzuschmales Gesicht breiter erscheinen. Endlich Durchschneidung und Teilung der Linien des Körpers und der Gewandung nach gewissen, meist unbewusst befolgten malerischen Gesetzen. In diese Kategorie gehören Gürtel und Halsketten, die dem lang herabwallenden Zug der Falten ein unterbrechendes Gegengewicht abgeben. Seine Zugehörigkeit zum Kostüm beweist das Geschmeide in der unbedingten Abhängigkeit von der Mode.

Wenn wir auch in der folgenden Aufzählung des menschlichen Schmuckes der von Semper eingeführten Unterscheidung in „hängenden", „ringförmigen" und „Richtungsschmuck" im allgemeinen folgen, so werden wir doch finden, dass eine Menge von Grenzgebieten diese an sich durchaus logische Unterscheidung verwischen. Ehe wir jedoch näher hierauf eingehen, wird es sich empfehlen, in einem raschen Überblick, bei welchem uns der Gedankengang eines Vortrags von dem Pariser Goldschmied Falize leiten wird, die Bedeutung und Auffassung des Schmuckes in den verschiedenen Kulturperioden an uns vorübergehen zu lassen.

Das Geschmeide ist neben den Erzeugnissen der Keramik von allen Werken des Kunstgewerbes dasjenige, welches uns aus den ältesten Kulturperioden am reichlichsten überliefert und damit ein Mafsstab für die Leistungen der letzteren in den dekorativen Künsten geworden ist. Wir verdanken dies dem in allen Perioden der Vergangenheit hochentwickelten Totenkultus, der es als eine Forderung der Pietät aufstellte, dass der Verstorbene in voller Ausstattung von Gewand, Schmuck und Waffen der Erde übergeben wurde: so sind

thatsächlich die allermeisten uns überlieferten Original-Schmuckstücke der Vergangenheit Gräberfunde. Bekannt ist die grofse Menge kostbarer und höchst eigenartig gestalteter Schmuckgegenstände, welche die ägyptischen Gräber geliefert haben, und die in fast allen Museen der Welt, am reichlichsten wohl in London, im Louvre, in Berlin und München und endlich im Museum von Bulak vertreten sind. Neben dem Gold spielen hier geschnittene Steine und Glasflüsse in jeder Art der Anwendung eine grofse Rolle. Wenn wir uns für die Art des assyrischen Schmuckes auch im wesentlichen auf die mit detailliertester Sorgfalt ausgeführte Reliefdarstellung der alabasternen Wandbekleidungstafeln ihrer Paläste angewiesen sehen, so beweisen diese überaus zahlreich vorkommenden Armbänder, Ohrringe, Ketten, Diademe doch zur Genüge, dass die Anwendung des Geschmeides in dem prunkvollen assyrischen Hofkostüm eine besonders reichliche war. Über den Schmuck des jüdischen Volkes geben die historischen Bücher des alten Testamentes einen ziemlich eingehenden Aufschluss: ebenso reich wie der der Juden muss derjenige des phönizischen Volkes gewesen sein, wie zahlreiche Gräberfunde aus Vorderasien beweisen. Wenn ein eingehender Kenner, wie Castellani in Rom, den Phöniziern sogar die Erfindung des Filigrans zuschreibt, so dürfen wir uns vergegenwärtigen, dass es diesem der Seefahrt kundigen Volke, welches im Altertum ziemlich dieselbe Rolle spielte wie die Venetianer und Holländer der neueren Zeit, ein Leichtes war, seine Erfindung über die Ufer des mittelländischen Meeres zu verbreiten. Das bevorzugte Auftreten der Filigrantechnik bei den Urbewohnern Italiens, den Etruskern, darf man wohl ohne weiteres diesen Beziehungen zuschreiben. Von dem Geschmeide der Griechen, das in Form und Anwendung durch das Mafsgefühl dieses Volkes vor orientalischer Überhäufung bewahrt blieb, geben uns die Ausgrabungen Schliemanns, diejenigen des General Cesnola auf Cypern und die in dem Eremitage-Museum zu Peters-

Fig. 14.
Altgriechische Schmuckscheibe mit dem Bild einer Sepia (aus Mykenae).

burg aufbewahrten Funde aus der Krim genügenden Anhalt. Sehr wahrscheinlich haben wir Griechen und Etrusker als die Lehrer der Römer für die Bearbeitung des Edelmetalls zu Geschmeide anzusehen; wenigstens macht es die Sinnesart dieses kriegerischen Volkes und die häufigen Luxusverbote, denen wir in ihrer Gesetzgebung begegnen, nicht wahrscheinlich, dass sie die Schmuckindustrie in den ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte sonderlich begünstigt hätten. Anders wurde es, als sich ihre Herrschaft allmählich über den ganzen bekannten Erdkreis ausbreitete und die Eroberer in ihrer Hauptstadt den Luxus des Orients und die Erzeugnisse von den fernsten Ländern zusammenfliefsen sahen. Immer scheint aber, nach den Gräberfunden in Italien zu urteilen, die ursprünglich etruskische Art des Geschmeides den Grundzug gebildet zu haben, so dass wir nicht sehr irre gehen werden, wenn wir als den Typus des Goldschmucks der antiken, griechisch-römischen Welt das Vorwiegen des schön verarbeiteten, mit Filigranarbeit verzierten Goldes ohne hervortretende farbige Wirkung — sei dieselbe durch Steine oder Schmelz hervorgebracht — bezeichnen.

Überaus reichlich sind die Gräberfunde aus der Zeit des Verfalls des Römerreiches, als Jahrhunderte hindurch die Wanderungen germanischer und asiatischer Stämme, die sich als ununterbrochener Strom von Osten nach Westen zogen, Besitzverhältnisse und Nationalitäten von einem Menschenalter zum anderen verschoben. Aus diesem Grunde wird es auch eine schwer zu lösende Frage bleiben, welchen Volksstämmen diese oft auf missverstandener römisch-griechischer Tradition beruhenden, oft auch mit einheimisch-barbarischen Formgedanken durchsetzten Schmuckstücke zuzuschreiben sind. Wenn man das häufige Auftreten der Emaille mit Falize auch aus einer in Gallien ursprünglich einheimischen Technik erklären will, so hat auf der anderen Seite die Vermutung viel für sich, dass die ziemlich verbreitete Verfertigung von Schmelzarbeiten am Niederrhein in den ersten Jahrhunderten des Christentums durch die Kirche, vielleicht durch Vermittelung griechischer Mönche befördert worden sei. Ein Markstein für die hohe Stufe, welche die kunstgewerblichen Leistungen der Klöster in dieser Gegend im frühesten Mittelalter erreicht hatten, ist das erste technologische Handbuch, die „Schedula diversarum artium", welche, wie nach den Forschungen A. Ilgs jetzt festzustehen scheint, von dem Mönche Rugkerus unter dem Namen Theophilus in dem hessischen Kloster Helmershausen kurz vor dem Jahre 1100 verfasst sind, augenscheinlich aber in ihren Vorschriften, namentlich über die Techniken des Goldarbeiters, die uralten Kenntnisse und Handgriffe byzantinischer Werkleute wiedergeben. Auf dieser Ausbildung der klösterlichen Kunsthandwerker fufst dann die aufserordentlich reiche Produktion an Edelmetallarbeit, welche die Kirche der romanischen und gotischen Stilperiode für ihren Dienst verlangt. Allerdings trat vielleicht das Geschmeide vor der Produktion von kirchlichem Gerät

zeitweilig zurück, bis der Luxus des späteren Mittelalters in dem prunkliebenden burgundischen Hofe einen neuen Anstofs für die Ausbildung des Schmuckwerks brachte.

Der Einfluſs des Orients, der im 4. und 5. Jahrhundert seinen Weg über Byzanz genommen und durch die Herrschaft der Araber in Spanien und Sizilien im 8. und 9. Jahrhundert neue Kraft gewonnen hatte, wuchs erheblich in der Zeit der Kreuzzüge. Nicht allein die Eindrücke, welche die Ritter und Fürsten des Abendlandes in den hochkultivierten Ländern Syriens und Palästinas empfangen hatten, sondern vor allem die Proben von Geschmeiden in Gold und edlen Steinen, welche sie als Beutestücke von dort zurückbrachten, übten einen nachhaltigen Einfluss auf den Geschmack des Abendlandes aus. Es begann nicht nur eine regelmäſsige Einfuhr dieser Schätze, sondern auch ein Heranziehen der geschickten Handwerker aus den vorderasiatischen Städten, und für beides übernahmen Venedig und Genua die Vermittelung.

In dieser Zeit beginnt auch das Geschmeide eine weitere Bedeutung anzunehmen, als diejenige eines Schmuckes der Person und einer Augenweide: sein materieller Wert tritt mehr in den Vordergrund. Es beginnt die Zeit der Familien- und Hausschätze. Die Unsicherheit der Lebenslage macht es dem Einzelnen wünschenswert, seinen Besitz als „fahrende Habe“ mit sich führen zu können. Ein unglücklicher Krieg, königliche Ungnade konnten einen Herzog oder Baron sein Land und seine Schlösser kosten — die bewegliche Habe an Edelsteinen, Goldschmuck und Silbergerät, die er leicht mit sich führen konnte, war nicht den Launen seines Herren ausgesetzt. So zeigen uns die aus jener Zeit reichlich erhaltenen fürstlichen Inventare trotz des kriegerischen Charakters des Mittelalters oder vielleicht sogar wegen desselben ein erstaunliches Anwachsen der Kleinodien und Schätze aller dieser groſsen und kleinen Herren, weltlicher sowohl wie geistlicher. Damit geht eine entsprechende Steigerung der Leistungsfähigkeit der Edelmetallarbeiter Hand in Hand. Vielleicht hängt es mit dieser veränderten Bedeutung des Schmuckwerkes zusammen, dass uns aus dieser Zeit nur noch wenig Gräberfunde, wie überhaupt sehr spärliche Originale erhalten sind: Das Geschmeide hatte eben den Charakter des Geldes angenommen, ging aus einer Hand in die andere, oder musste, wenn es in festem Besitze blieb, sich dem Wechsel der Mode anbequemen und häufige Umfassungen durchmachen.

So werden wir die Quellen für die Kenntnis des Schmuckes dieser Epoche anderwärts zu suchen haben: zuerst auf den Grabsteinen, die uns die schönsten Kostümgestalten mit besonders sorgfältiger Darstellung des Schmuckes erhalten haben. Nicht minder dient uns eine gewisse Lieblingsströmung in den Miniaturen und Bücherornamenten jener Zeit, die mit Vorliebe gefasste Edelsteine und anderes Schmuck-

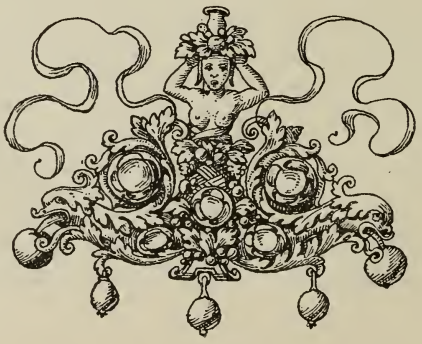
werk, untermischt mit Pflanzen, Blumen, Vögeln, Schmetterlingen in überaus minutiöser Darstellung auf den Rändern der Gebetbücher anbrachte. Endlich beginnt schon jetzt die hohe Blüte der Bildnismalerei in Holland und Italien, die in der Periode der Spätgotik sowie die ganze Renaissance hindurch uns die schönste Ausbeute an liebevoll und eingehend gemaltem Schmuckwerk gewährt.

Denn von zwei Seiten, von Norden und Süden, von Flandern und Italien geht jetzt jene Umwandlung des Kunstgeschmacks vor sich, die auch auf das Geschmeide den nachhaltigsten Einfluss üben sollte: in durchaus selbständiger Weise entwickelt sich aus dem wiedererwachten Studium der Antike der Schmuck der Renaissance. Wenn jedoch das Geschmeide der antiken Welt vorwiegend plastischen Charakter hatte, so dient dasjenige des sechzehnten Jahrhunderts vor allem der malerischen Erscheinung des Menschen. Das Element der Farbe tritt sieghaft in den Vordergrund und giebt dem Renaissanceschmuck sein eigentliches Gepräge. Zusammenstellung buntfarbiger Edelsteine, vor allem aber die Kleinplastik in Gold, durchaus polychrom in Emailfarben gehalten, bilden das Grundmotiv im Schmuck dieser Zeit. Die glänzende Lebenslust, welche in jedem Erzeugnis der Renaissancekunst ihren Ausdruck findet, bemächtigt sich auch des Schmuckwerkes und bestimmt die Gegenstände der Darstellung. Der malerische Charakter des Renaissance-Schmucks bewährt sich auch darin, dass wir die ersten Maler der Zeit als seine Erfinder kennen lernen: statt aller anderen sei nur an Holbeins englisches Skizzenbuch erinnert sowie an die grofse Zahl italienischer Künster des 16. Jahrhunderts, welche in der Lehre der Goldschmiedewerkstatt den Grund zu späterem Weltruhme legten. Auch eine grofse Anzahl von Spezialzeichnern für Geschmeide hat diese uns relativ nähere Zeit uns erhalten: überreich an fruchtbaren Motiven sind die Stiche der Kleinmeister, von Aldegrever, Virgil Solis, Daniel Mignot, Wenzel Jamnitzer bis zu Woeiriot, Etienne de Laune, Boyvin, Collaert und Floris.

Mussten wir auch die farbige Wirkung als das unterscheidende Kennzeichen des Renaissance-Schmuckes betrachten, so treten diese Rubine, Saphire, Smaragde doch immer nur in den Dienst der Gesamtkomposition, deren höchste Effekte sie bilden, ohne sie jedoch zu beherrschen. Erst dem Diamanten, der zu dieser Zeit noch eine Nebenrolle spielt, war es vorbehalten, als Selbstzweck aufzutreten, für sich das Schmuckstück zu bilden, dem sich alles andere, Fassung und etwaige Zuthat anderer Steine, unterzuordnen hatte. Man nennt Mazarin und die Zeit Ludwigs XIII. von Frankreich als die Entstehungszeit dieser Geschmacksrichtung, die zur völligen Herrschaft gelangte, als auf Anregung des genannten Staatsmannes die holländischen Diamantschleifer den Brillantschliff erfanden. Durchaus entsprechend der Auffassung von der absoluten Königsgewalt, wie sie Ludwig XIV. ausbildete, war diese enorme Steigerung des Luxus,

die es den Granden von Frankreich und Spanien zur Pflicht machte, wenn sie vor das Auge ihres Herrschers traten, in blitzenden Steinen das ganze Vermögen, den Wert ihrer Güter und Forsten auf ihrer und ihrer Frauen Kostüm zu tragen.

Aber auch hier trat eine Reaktion ein: die letzten Jahre des Sonnenkönigs verlaufen in Buſse und Trauer. Die Regentschaftszeit lässt die beiseite gelegten Diamanten wieder auftauchen; — aber der Geschmack hat sich verfeinert, man beginnt wieder neben dem Wert des Stückes die Schönheit der Arbeit, die Vollendung der Ziselierung zu beachten. Das kokette Zurückgreifen zu einfachen Lebensbedingungen, welches sich in den Bergerien der Zeit Louis' XV. ausspricht, hat auch für das Geschmeide eine Rückkehr zum einfachen Golde zur folge, welches, höchstens durch Emailmalerei gehoben, oder in schwacher Färbung abgetönt, seinen Hauptwert in eleganter Knappheit der Form und unübertrefflicher Ausführung sucht. Thatsächlich ist die Zeit des Rokoko-Schmuckes diejenige einer technischen Durchführung, wie sie weder vor- noch nachher je erreicht worden ist. Während diese Vorzüge der Ausführung noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bleiben, ist der mächtige Zug nach der römischen Antike, der sich an die Ausgrabungen von Pompeji knüpft, auch für unsere Kunst nicht ohne Einfluss; wir haben ein Geschmeide der Revolution und des ersten Kaiserreiches, das in seinen Formen genau so hart und trocken ist wie die Architektur und das Mobiliar dieser Epoche. Was alsdann folgt, liegt in seinem planlosen Schwanken, seinen energielosen Versuchen der Wiedererweckung vergangener Formen uns so nahe, dass es noch nicht in den Rahmen einer geschichtlichen Betrachtung gehört. Wollen wir mit einem kurzen Schlagwort den Charakter der jetzt herrschenden Richtung im Geschmeide angeben, so können wir sagen: wie die griechisch-römische Antike die Zeit des kunstvoll verarbeiteten Goldes, die Renaissance die Zeit des farbigen Geschmeides in Email und bunten Steinen war, so bevorzugt unsere Zeit fast ausschlieſslich den Brillanten, der keine anderen Effekte neben sich duldet und selbst die Fassung nach Möglichkeit zurückdrängt, ja zur völligen Unsichtbarkeit verurteilt.



a. Der Schmuck bei den Ägyptern.

Die meisten Formen, welchen wir bei den später lebenden Kulturvölkern begegnen, finden wir in dem Geschmeide der Ägypter bereits vorgebildet. Als Besonderheit erkennen wir im letzteren die Neigung, neben dem reinen Zweck des Schmückens noch anderweitige Beziehungen allegorischer und emblematischer Art hineinzubringen, wozu der Kreis der ägyptischen Mythologie mit seinen zahlreichen symbolischen Zeichen und Tiergestalten reichen Anlass bot. Dieser Neigung, das Schmuckstück zugleich zu einem Amulet, einem Glück bringenden oder Unheil abwehrenden Schutzmittel zu machen, entspringt das häufige Vorkommen des Skarabäus, des Käfers, welcher als Symbol der Unsterblichkeit gilt, des Apis-Stierkopfes, der geflügelten Schlange, des Geiers, Fisches, der Biene und anderer Erscheinungen aus dem Tierreich.

Eine sehr bedeutende Rolle spielt im ägyptischen Geschmeide die Farbe. Eine ausgebildete Technik des Zellenschmelzes neben der Verwendung geschnittener, zwischen Golddrähte eingesetzter Glasstückchen ist ganz allgemein. Farbige Steine und ihre Nachahmung durch Glasflüsse werden häufig, jedoch fast ausschliefslich in geschnittenem Zustande verwendet; Filigran und Kügelchenarbeit findet ebenfalls gelegentliche Anwendung. Die Schmucksachen sind in Goldblech von aufserordentlicher Dünne getrieben: bei Formen, welche z. B. an Halsketten und dergl. in häufiger Wiederholung vorkommen, ist die Möglichkeit einer mechanischen Herstellung in Matrizen nicht ausgeschlossen.

Was die Hauptformen des ägyptischen Schmuckes betrifft, so zeigt sich das Gehänge häufig mit dem Ringschmuck vermischt. Besonders ist dies bei den Halsketten der Fall, welche die Hauptrolle zu spielen scheinen, da sie fast in keinem Grabe fehlen. Auch die Wandgemälde (s. Prisse d'Avennes, Monuments égyptiens, Paris, Didot.) bezeugen die allgemeine Verbreitung dieses Schmuckstücks, welches zwischen der einfachen Kette und einer vollkommenen Kragenform schwankt. Am häufigsten ist die aus gleichmäfsigen, aufgereihten Gliedern bestehende Kette, welcher in bestimmten Zwischenräumen hängende Motive eingefügt sind. Oft sind diese in rhythmischem Wechsel aus Gold und geschnittenen Steinen gemacht; auch ein Zusammenschliefsen dieser Hängemotive zwischen zwei Perlenreihen kommt vor. Nimmt die Halskette die Form eines Kragens an, so ist über das Material kein völlig sicherer Aufschluss zu erhalten; in vielen Fällen mag derselbe aus Stoff oder Leder mit Stickerei bestehen. Einfügung von Gold und Steinen, die vielleicht auf ein Goldgewebe aufgesetzt wurden, ist hierbei nach dem Vorgang ähnlicher Schmuckstücke, die der nordischen Renaissance eigentümlich waren, wohl anzunehmen.

Die eigentümlich strenge, gesetzmäfsige Ornamentik der Ägypter, namentlich die verschiedenen reizvollen Verwendungen der offenen und geschlossenen Lotosblüte erscheinen hierbei in schönster Anwendung. Von sonstigem Ringschmuck ist das Stirnband zu erwähnen, welches in verschiedenster Weise, als glatter Metallring oder aus einzelnen blütenartigen Bildungen aufgereiht, sehr häufig bei Personen aus Königsgeschlecht mit dem symbolischen Bild der Uräus-Schlange geziert, auftritt; auch hierbei scheint die Verwendung von Email oder eingesetzten Glasflüssen ganz allgemein. Andere eigentümliche Hauben und Kronen gehören mehr zum Kostüm als auf unser Gebiet. Nicht minder allgemein scheint der Gebrauch der Armringe gewesen zu sein. Wir finden sie als glatte Reifen, die in einzelnen Zonen mit Emailornament, oft auch mit den beliebten allegorischen Tierfiguren in verschiedenen Anordnungen geschmückt sind. Über den Fingerring, der sich hier in seiner ursprünglichsten Bedeutung weniger als Schmuck denn als Symbol erkennen lässt, werden wir unten im Zusammenhang zu sprechen haben. Als hauptsächliches hängendes Motiv sind die Ohrgehänge zu bezeichnen, die im wesentlichen die einfachste, uns später noch beschäftigende Form besitzen: einen ringförmigen, zum Durchstecken durch das Ohrloch bestimmten Haken, welchem ein kleines, blütenartiges oder symbolisches Gehänge angefügt ist, auch hier wie bei den anderen Schmuckarten mit Email und geschnittenen Steinen verziert.

Alle uns überlieferten Originalschmuckstücke ägyptischer Herkunft sind wie gesagt Gräberfunde. Während daher ihr Alter nicht in allen Fällen sicher zu bestimmen ist, liegt auf der anderen Seite der Gedanke nahe, in diesen Beispielen nur eine minderwertige Gattung von Schmuck zu sehen, der nach den Mustern des von den Lebenden getragenen eigens angefertigt wurde, um zum Totenschmuck zu dienen. Die Dünne des Goldes, eine gewisse schablonenhafte Mache bei vielen dieser Arbeiten, das Fehlen kostbarer Steine und häufiger Ersatz durch Glasflüsse möchte zu gunsten einer derartigen Vermutung sprechen.

Den Schmuck der asiatischen Völker, Assyrier, Babylonier, Perser, Meder, der Juden und anderer vorderasiatischer Stämme müssen wir übergehen, da die teils bildlichen, teils litterarischen Überlieferungen ein zu knappes Material gegenüber der unermesslichen Geschmeidepracht gewähren, die wir bei diesen orientalischen Völkern voraussetzen müssen. Dagegen rechtfertigt der griechische und römisch-etruskische Schmuck, über dessen Verwandtschaft wir uns schon oben ausgesprochen haben, ein näheres Eingehen schon wegen des Einflusses, den seine Motive auf die spätere Gestaltung des abendländischen Geschmeides ausübten.

b. Der Schmuck bei den Griechen, Etruskern und Römern.

Über die frühesten Anfänge des griechischen Geschmeides haben die Ausgrabungen Schliemanns in Mykenä neuerdings einiges Licht verbreitet. Wenn auch über das Alter dieser Gräberfunde die abweichenden Ansichten noch nicht geklärt sind, so darf man sie doch im allgemeinen wohl in eine Zeit setzen, die von derjenigen nicht allzuweit entfernt ist, in welcher die Epen Homers spielen. Die Fülle von Schmuck, von welcher diese selbst zu erzählen wissen, findet in diesen Gräberfunden von Mykenä ihre Bestätigung; jedoch scheint sich unter den aufgefundenen Gegenständen unschwer eine Gruppierung in solche vornehmen zu lassen, die autochthonischem Kunstfleifs ihre Entstehung verdanken, und solche, die aus den östlichen Kulturländern der griechischen Urbevölkerung auf dem Handelsweg zugeführt worden sind. Zu letzterer Gruppe mögen die Heftnadeln mit aufgelöteten, paarweise angeordneten Tierfiguren sowie alle jene kleinen Bildungen zu rechnen sein, welche zum Aufnähen auf den Saum des Gewandes nach kleinasiatischer Art gedient haben dürften, während eine grofse Menge aus dünnstem Goldblech getriebener Diademe, Kränze etc., deren einzigen Schmuck das ganz primitive Spiral- und Zickzackornament bildet, in künstlerischer Beziehung nicht wesentlich über denjenigen Gräberfunden stehen, welche in ganz Nordeuropa die erste Kulturstufe gesellig lebender Menschen bezeichnen.

Fig. 15. Altgriechischer Brustschmuck. (nach den Funden von Mykenae rekonstruiert.)

Für die spätere Entwickelung des Goldschmucks bei den Griechen ist die wichtigste Quelle der Goldfund von Kertsch (Pantikapaeum) in der Krim, dem alten taurischen Chersonnes, welcher in dem Museum der Eremitage in St. Petersburg aufbewahrt wird, sowie andere Gräberfunde von der nahebeigelegenen Halbinsel Taman, sämtlich dem 4. Jahrhundert v. Chr. angehörig. Der Goldreichtum

der Ufer des schwarzen Meeres, der in der ältesten griechischen Sage schon seinen Ausdruck in der Erzählung vom goldenen Vlies fand, hatte um diese Zeit nicht nur grofse Goldfaktoreien unter griechischer Leitung, sondern auch griechische Künstler zur Verarbeitung dieses Edelmetalls dorthin gezogen, die ihre Arbeiten sowohl nach dem griechischen Mutterland wie nach den benachbarten Ländern der Barbaren lieferten. Für die altitalische Geschmeidekunst endlich sind die Funde in den alten Nekropolen des etruskischen Volksstammes, Vulci, Cervetri, und der anderen Nachbarstämme der Latiner, Tarquinii, Praeneste u. a. die reichlich fliefsende Quelle unserer Kenntnis, welche alle Museen mit schönen und mannigfaltigen Proben dieser antiken Kunstthätigkeit gefüllt haben. Weit weniger reichlich sind die Schmuckstücke aus der unzweifelhaft so viel üppigeren Zeit des späteren Römerreichs vorhanden, so dass wir uns hier wieder mehr auf dasjenige angewiesen sehen, was die Gewandstatuen dieser Zeit uns lehren.

Von dem als Gehänge zu bezeichnenden Schmuck nimmt die erste Stelle das Ohr- oder, wie man hier vielleicht besser sagen würde, Kopfgehänge ein. Denn in sehr vielen Fällen macht schon die bis zu 20 cm steigende Länge und das Gewicht dieser Schmuckstücke die Befestigung derselben im Ohrläppchen unmöglich. Wir dürfen annehmen, dass solches Gehänge an der Stirnbinde befestigt wurde, und über das Ohr, oder auch weiter vorn über die Schläfe herabhing. (Fig. 16.) Auch so erfüllte es, und wahrscheinlich in erhöhtem Mafse, die Funktion, die der symmetrisch hängende Kopfschmuck überhaupt hat: die Masse des Hauptes gröfser, seine Bewegung, welcher sich das schaukelnde Gehänge anschloss, bedeutender zu machen. Selbstverständlich schloss der erwähnte, schwere, aus vielen Einzelelementen zusammengesetzte Schmuck jede schnelle, hastige Bewegung aus und bedingte als weiteres Motiv einer bedeutenden Erscheinung der Persönlichkeit auch deren langsames, würdevolles Einherschreiten. Vielleicht können wir hiernach das Kopfgehänge in zwei Gruppen teilen: neben der erwähnten, für priesterlichen Schmuck und feierliche Handlungen bestimmten eine zweite, einfachere, die, in das Ohrläppchen eingefügt und kurz gehalten, ja bisweilen zum Knopf oder zur Rosette vereinfacht, auch eine lebhaftere Bewegung der so geschmückten Person gestattete.

Die einfachste Gestaltung der letzteren, einfachen Art bildet der offene Rig, dessen oberer, zum Durchstecken durch das Ohrloch bestimmter Teil dünn und glatt ist, während der untere verdickt, sei es aus mehreren Drähten zusammengewunden oder aus Blechschalen mit Filigranverzierung gebildet ist, so dass er im letzteren Falle wohl die Gestalt eines kleinen Halbmondes annimmt. An diesen Ring ist dann das eigentliche Hänge-Motiv angehängt, in welchem wir der gröfsten Mannigfaltigkeit der Erfindungen begegnen. Nur selten be-

schränkt man sich auf Perlen, die an Kettchen hängen (Mathias, IV, 8);*) mit Vorliebe wählt der logische Sinn der Alten hierzu Dinge, die schwebend gedacht werden können: Gestalten der Victoria (ebd. 10.), geflügelter Kindergenien (ebd. 1, 4.) Tauben und Ähnliches. Auch rein ornamentale Bildungen kommen häufig vor, sowohl solche, die Blütenknospen oder Fruchtkörner zum Motiv haben, wie auch die bloſse Form des Tropfens oder der „Bommel" (ebd. IV. 9, 11.), oft mit Filigranverzierung — daneben auch wohl zierliche Nachbildungen von Geräten, wie Körbe (ebd. 6), Henkelflaschen und Ähnliches. Fast immer wird dann diejenige Stelle des Ringes, wo der Anhänger befestigt ist, durch eine Rosette, Maske oder dergleichen hervorgehoben.

Beschränkte sich das Ohrgehänge auf einen Ring mit halbmondförmiger verzierter Unterhälfte, so kam der Schmuck, der rechtwinkelig zur Gesichtsfläche getragen wurde, nur in der Profilstellung der Trägerin zur Geltung. Um ihn auch für den Anblick von vorn sichtbar zu machen, verfiel man bald darauf, den Halbmondring in einen kleineren Ring so einzuhängen, dass er nun parallel mit der Gesichtsfläche stand. Hieraus entwickelt sich das beliebte Halbmondmotiv, welches durch Ausfüllung seiner Bucht mit Palmetten, Köpfchen und Filigranmotiven, Endigung seiner Hörner in Tierköpfe und Palmetten, gelegentliche Umkehrung, so dass die Hörner nach unten gerichtet sind, auch durch Verdoppelung nebeneinander mannigfache Variationen erfuhr.

Fig. 16. Kopfgehänge aus Kertsch.

In ähnlichem Übergang sehen wir dann diese Motive des einfacheren Ohrgehänges durch Bereicherung des Behanges Dimensionen annehmen, die sie in die andere Gruppe, den für feierliche Gelegenheiten anwendbaren Kopfschmuck, verweisen. Noch bestimmt, in den Ohren getragen zu werden, sind zwei reizende Bildungen aus dem Berliner Museum (M. IV. 7. u. 2.). Die erstere entwickelt sich von der Halbmondform aus, in deren Bogen von einem in Filigran gefassten Stein getragen eine männliche Maske angebracht ist, während vom unteren Rande des Halbmondes an verschieden gebildeten Kettchen zwei Paare von Gehängen ausgehen, die in der Mitte als fünftes einen tropfenförmigen, in Filigran gefassten Stein haben. Bei der zweiten bildet den Hauptteil des Ohrrings eine reich in Filigran verzierte Scheibe;

*) Der menschliche Schmuck etc. von J. Mathias, Liegnitz, M. Cohn.

unter ihr hängt, scheinbar von einem die unterste Endigung bildenden konsolartigen Körper aufsteigend, ein eleganter Rankenkelch, in dessen Mitte ein geflügelter Genius steht, während zwei andere an Kettchen von den Ranken herabhängen. (Fig. 17.) Fast überreich erscheint ein Ohrbehang von $7\frac{1}{2}$ cm Länge im Museum Campana. Hier steht in der Bucht des Halbmondes der Sonnengott auf einem Viergespann; der Halbmond erscheint getragen von einem glockenartigen, kreisrunden Körper, auf dessen Rand zwei geflügelte Genien mit Waffentrophäen stehen, während von dem kreisförmigen Rande ein Gehänge gekreuzter Kettchen, durch spindelförmige Gehänge beendigt, herabgeht. (Fig. 18.)

Fig. 17. Griechisches Ohrgehänge aus dem Berliner Antiquarium.

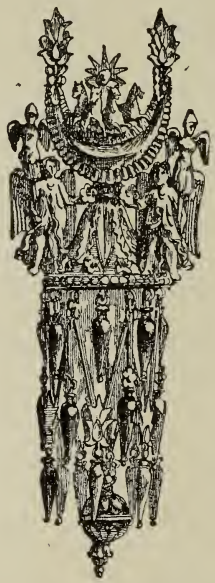


Fig. 18. Antikes Ohrgehänge aus der Sammlung Campana, (Paris, Louvre.)

Bei weitem das Schönste dieser Art haben jedoch die oben erwähnten Ausgrabungen bei Kertsch zu Tage gefördert. Man hat darüber gestritten, ob die dem Grabe einer Cerespriesterin entnommenen Schmuckstücke Brustgehänge waren, wofür wohl ihre Gröfse, aber nicht ihre Form sprechen würde; wir möchten sie mit A. Ilg für Kopfgehänge in der oben geschilderten Befestigungsart am Diadem halten. Geradezu unvergleichlich ist bei voller Klarheit der Komposition der Reichtum an Motiven bei diesen, aus Scheiben mit gekreuztem Kettenbehang an kleinen Mondsicheln bestehenden Bildungen. Zahlreiches figürliches Beiwerk in kleinster Ausführung, Genien, Herm-

aphroditen, triumphierende Helden beleben die reiche Ornamentik. Beliebt scheint die Darstellung der Thetis mit ihrem Gefolge, auf Hippokampen reitend, zu sein, welche die Waffen des Achilleus tragen.

Die enge Beziehung, welche wir schon hier zwischen dem Gehänge und dem zur Gruppe des Ringschmuckes gehörigen Diadem

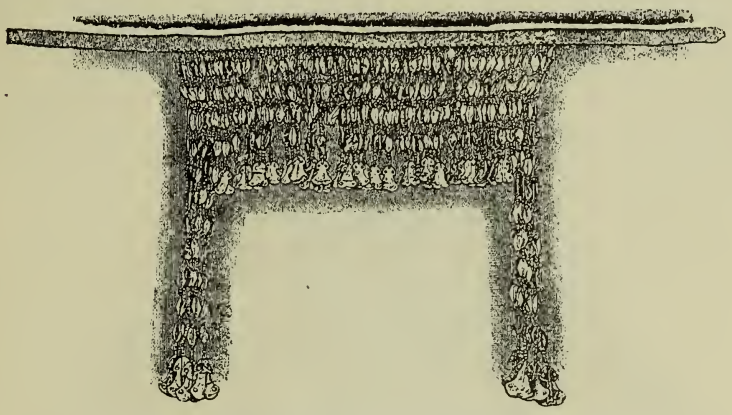


Fig. 19. Stirnschmuck, gefunden in Hissarlik (Schliemann.)

fanden, können wir auch weiter verfolgen. In dem erwähnten Grabe der Demeter-Priesterin hat sich ein Stirnschmuck gefunden, der die Stirn mit schuppenförmigen Bildungen bedeckt, die, seitwärts bis zu den Schultern herab verlängert, das Gesicht wie in eine Koiffüre von goldenen Haarlöckchen einrahmen. Auch die Schliemannschen Funde bieten Ähnliches. (Fig. 19.) Eine sehr originelle Verbindung des Stirnreifs mit dem Hängeschmuck zeigt endlich ein Beispiel aus dem Funde von

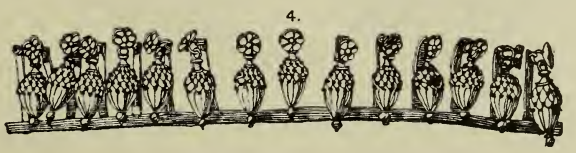


Fig. 20. Stirnreif aus Kertsch.

Kertsch, bei welchem der aus einem schmalen geriefelten Bande bestehende Reif mit Knospenformen in Filigran behängt ist; so jedoch, dass durch kleine, vom Stirnreif aufsteigende Stäbchen die Aufhängepunkte der Gehänge etwa einen Zoll über denselben verlegt sind. (Fig. 20.)

Aufser diesen mit Gehängen versehenen Diademen ist die Form der einfacheren Stirnreifen aufserordentlich mannigfaltig; wie denn die Bekränzung des Hauptes ein in der alten Welt bei den verschiedensten

Anlässen vielgeübter Brauch war. Den natürlichen Kränzen aus Lorbeer-, Oliven- und Epheulaub unmittelbar nachgebildet sind die Kränze, mit welchen die Toten zur Bestattung geschmückt wurden, und die daher einen wichtigen Teil der Gräberfunde bilden. Die aus dem dünnsten Goldblech geschnittenen oder gestanzten und kaum reliefierten Blätter dieser Kränze pflegen von den Schläfen nach der Mitte der Stirn gegeneinander zu laufen, wo ein Ornament, Rosette,

Fig. 21. Griechischer Totenkranz im Antiquarium zu München.

Gorgonenmaske oder dergleichen die Mitte bezeichnet; um den Hinterkopf wurden sie mit einem einfachen Draht oder Band geschlossen. Einen der berühmtesten dieser Art, 1813 in Armento (Unteritalien) gefunden, besitzt das Antiquarium in München. (Fig. 21.) Hier ist der aus Rosen, Narzissen, Myrthen, Eichenlaub etc. gebildete Kranz durch kleine Geniengestalten belebt. Nicht minder bedeutend ist der ebenfalls als Blumenkranz mit dem Schmuck grüner Glasperlen gestaltete Stirnreif in der Sammlung Campana im Louvre, bei dem der Kranz auf einem flachen, oben in Palmetten endigenden Band aufliegt. Dies

flache Band bezeichnet die einfachste und auch wohl verbreitetste Form des Diadems: seine Dekoration besteht in getriebener Arbeit und Filigran und stellt Blumen- und Rankenornament dar, sehr häufig im Sinne der freien Endigung aufrechtstehend aneinander gereihte Blumenkelche. In vielen Fällen verbreitert sich das Band in der Mitte und endigt dort wohl in einer stumpfen Spitze, die mit einer Palmettenform bezeichnet ist; die gröfsere Metallfläche veranlasst dann, statt des Ornamentes getriebenen figürlichen Schmuck anzubringen. Eine doppelte Anordnung solcher Diademe übereinander, die durch eine kleine Rosette getrennt sind, besitzt das Berliner Museum. (Fig. 22.) Hier sind die Verzierungen, aus Blüten, Filigranrosetten und Gorgoneien bestehend, aufgelötet; zwischen ihnen auf der oberen Zone ägyptische Skarabäen aus Karneol. Die bedeutendste,

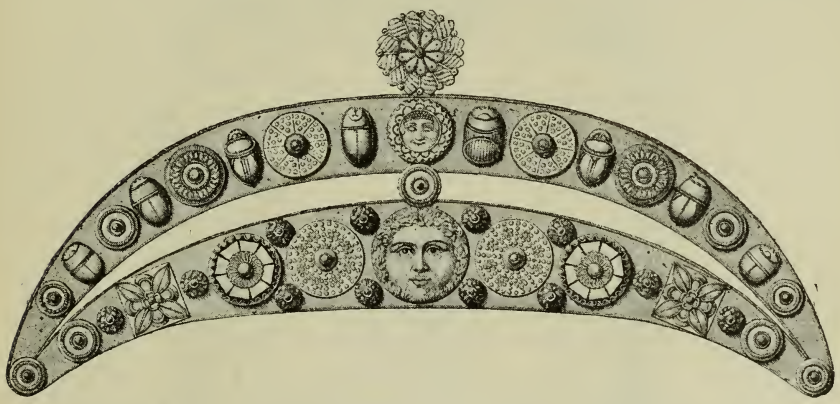


Fig. 22. Doppelter Stirnreif, Orig. im Berliner Antiquarium.

kronenartige Form nimmt der antike Stirnreif als „Kalathos", Kelch, an, wenn er durchweg sehr hoch und sein mittlerer Teil korbartig nach aufsen gebogen ist. Neben vielen mit derartigem Kopfschmuck bekleideten Gewandstatuen haben auch die taurischen Ausgrabungen ein herrliches Exemplar zu Tage gefördert, dessen oberer Rand mit einem Eierstab, dessen unterer mit einem Mäander geschmückt ist, während die Fläche dazwischen von skythischen Jünglingen, im Kampfe mit Greifen begriffen, eingenommen wird. Die Darstellung erscheint hier besonders am Platz, weil nach der Fabel des Pomponius Mela die Greifen als Wächter des Goldes im Skythenlande — an den Bergwerken des Ural — bestellt sind.

Fast noch mehr als der Stirnreif zeigt sich die Halskette mit Hängemotiven untermischt, die hier um so mehr am Platze waren, als sie das weiche Anlegen des Schmuckstücks auf die Büste begünstigten. So ist die aus einzelnen Perlen — Kugeln oder Cylinder-

stückchen aus Gold, Edelstein, Perlen, Glas etc. — aufgereihte Kette seltener als diejenige Form, bei welcher an einzelne der Perlen kleine Hängeglieder beweglich angehängt sind. Überaus mannigfaltig sind die hierbei auftretenden Formen: runde, spindel- und tropfenartige

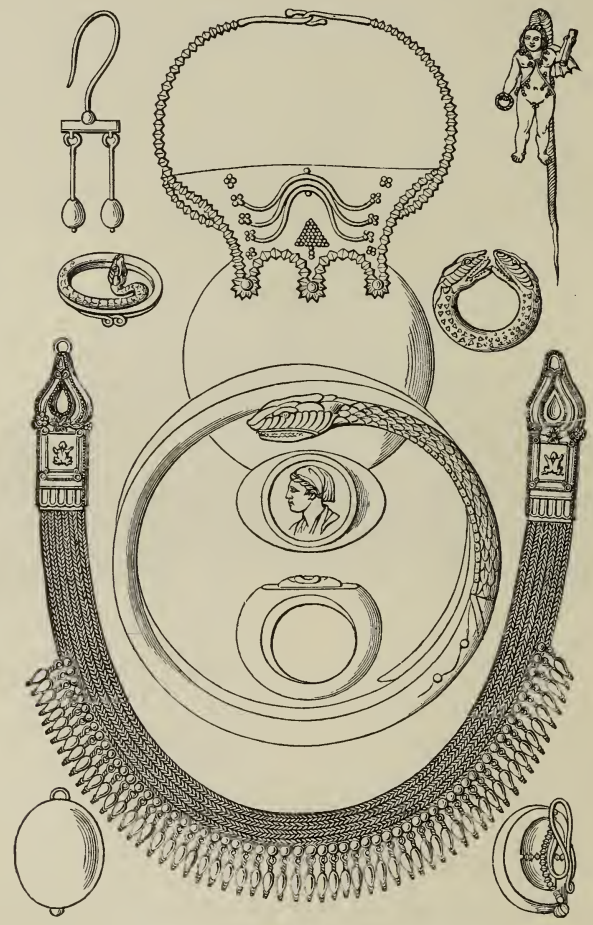


Fig. 23. Goldgeschmeide aus Pompeji.

Glieder, flache, aus Formen gestanzte Ornamente, Masken, Münzen, oder eine rhythmische Verbindung dieser verschiedenen Elemente begegnet uns. (Fig. 23 u. 24.) Besonders reizvoll wird die Form dieser Ketten, wenn kleinere Kettchen guirlandenartig angehängt werden, um die genannten Verzierungen zu tragen, die wohl meist symbolische Bedeutung als Amulet oder dergl. haben mögen. Die „Bulla", das ver-

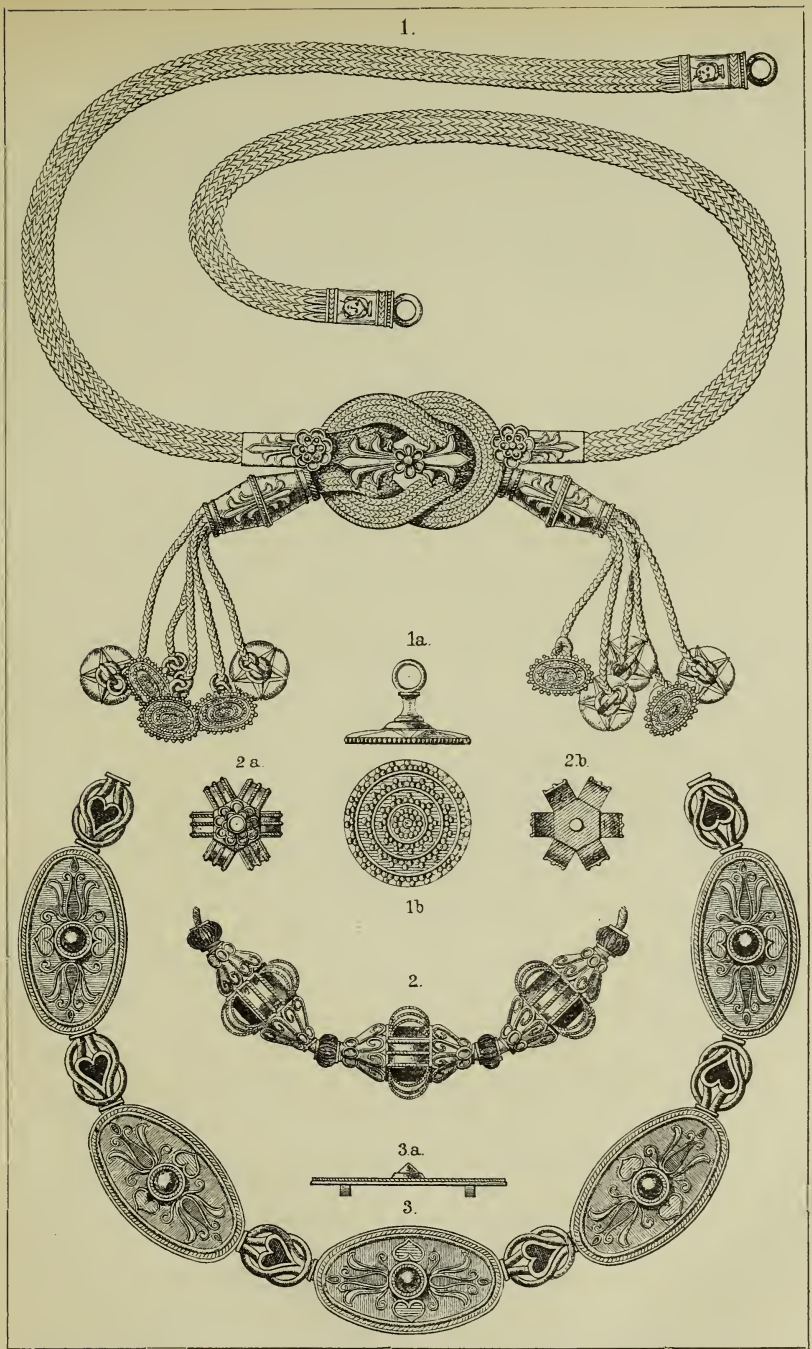


Fig. 24. Ketten- und Gürtelschmuck im Antiquarium zu Berlin. 1. Gürtel aus Smyrna, 1a und 1b Einzelheiten des Behanges. 2. Halskette, 2a und 2b Querschnitt. 3. Armring aus Melos, 3a Seitenansicht eines Gliedes.

schliefsbare Medaillon, welches als Mittelstück der Kette angefügt wurde, hat wohl immer diese symbolische Bedeutung, indem es zur Aufnahme eines auf Pergament geschriebenen oder in Goldblech geritzten Zauberspruchs dient, seltener wohl zu Wohlgerüchen. Doch sind solche besondere Anhänger überhaupt nicht häufig, Mittelstücke, wie wir sie beim Goldschmuck der Renaissance finden werden, überhaupt ungebräuchlich.

Die einfache Kette, mochte sie mit Gehängen versehen sein oder nicht, hiefs Monile; der Luxus der späteren Zeit verdoppelte und verdreifachte die Kettenreihen, die durch einzelne durchgreifende Glieder miteinander verbunden waren; sie hiefsen Dilinum und Trilinum. Neben diesen beweglichen Ketten waren auch solche aus festen Blechgliedern in Gebrauch, die durch Scharniere verbunden und auf ihrer Oberfläche mit Filigran, getriebener Arbeit oder aufgesetzten Steinen verziert waren. Wiesen die bisherigen Formen fast ausnahmslos auf die uralten Beispiele hin, die wir schon bei den Ägyptern gefunden hatten, so kommt mit der gedrehten Kette, Torques, der Einfluss der nordischen Barbaren, vielleicht vermittelt durch gallische Kohorten, in den römischen Schmuck. In sehr mannigfacher Form tritt auch die Torques auf, vom einfachen, zusammengewundenen Draht bis zum vielgliedrigen, unseren „Panzerketten“ entsprechenden Ringgeflecht. Als Schliefsen oder Endigungen kommen hierbei u. a. an einem Beispiel des taurischen Fundes kleine Filigranhülsen vor, welche in sehr schön gearbeitete Pferde endigen, die von skythischen Reitern geritten werden; bei einer Kette in der Nationalbibliothek zu Paris (Sammlung Luynes) bilden die Endigungen zwei Widderköpfe von Granat, die in eine Art Gebiss von Golddraht eingeschlossen sind.

Eine viel beschränktere Anwendung als beim Kopf- und Halsschmuck findet die Goldarbeit bei dem Gürtel, der bekanntlich einen wichtigen Teil der Männer- und Frauentracht gebildet hat. Doch scheint derselbe vorwiegend aus weichen Bändern gebildet worden zu sein, die wohl bei erhöhtem Luxusbedürfnis mit Goldverzierungen besetzt wurden. Bemerkenswert ist es jedenfalls, dass die einzige mit einiger Sicherheit als Gürtel zu erkennende Goldschmuck-Gattung durchaus die Bildung textiler Vorbilder nachahmt. Ein schönes, allerdings noch als Halskette bezeichnetes Beispiel besitzt das Berliner Museum (Fig. 24, 1). Hier bildet der Gurt ein breites, aus Golddraht neunsträhnig gewundenes Band, welches nicht lang genug ist, um den ganzen Körper zu umschliefsen, sondern hinten an zwei aufgesetzten Hülsen Drahtöhre enthält, die zum Durchziehen einer Schnur dienten, welche den hinteren Teil des Gürtels bildete. Vorn in der Mitte verschlingen sich die Drahtbänder zu einem herakleischen Knoten (Schifferknoten), dessen offene Mitte durch eine aufgesetzte Rosette mit zwei seitwärts angesetzten Palmetten verdeckt wird. Bezeichnend sind die aus sieben Kettchen mit angehängten Knöpfen gebildeten

Quasten, in welche die Bandenden auslaufen, vermittelt durch eine Filigranhülse, aus welcher die Kettchen hervorkommen: durchweg Motive der Textilindustrie. Zur Seite des Knotens befinden sich Scharniere, mit welchen der Gürtel geschlossen werden kann. Ganz konform mit diesem in Smyrna gefundenen Beispiel sind solche aus dem Funde bei Kertsch; überall, selbst bei einem aus einem hohlen Blechring gefertigten Gürtel kommt der charakteristische Knoten mit den Quasten vor.

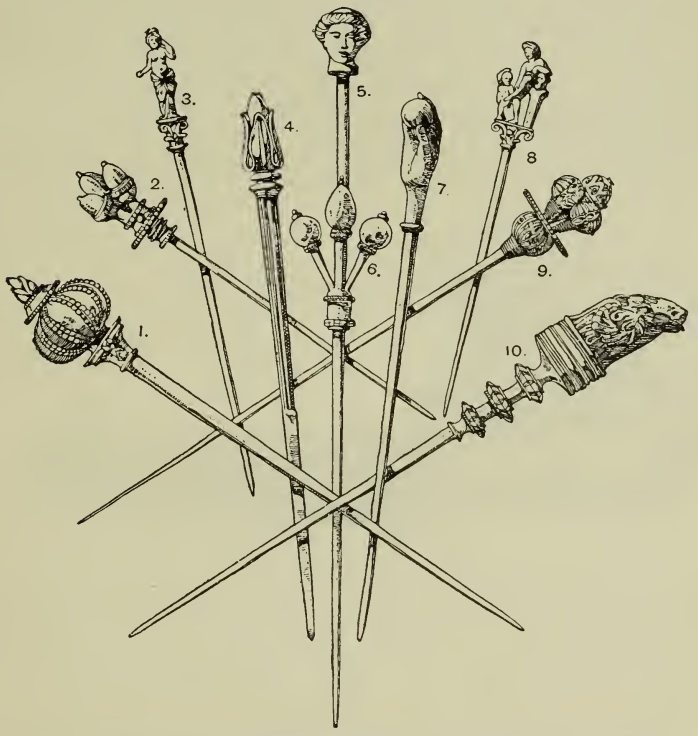


Fig. 25. Griechische und römische Haarnadeln aus der Sammlung Campana. (Paris, Louvre.)

Bei den Armringen haben wir zwei Gattungen zu unterscheiden: die erste ist bestimmt, um das Handgelenk getragen zu werden, und folgt den gleichen Bildungsgesetzen wie der Halsschmuck, mit alleinigem Ausschluss aller hängenden Motive. Sonst haben wir hier dieselbe Bildung aus einzelnen, durch Scharniere verbundenen Platten, die jede für sich eine zentral komponierte Verzierung trägt. Eins der schönsten Beispiele von der Insel Melos stammend besitzt das Berliner Museum (bei M. VI, 3 fälschlich als Halsschmuck bezeichnet).

Hier sind die Glieder oval, mit Filigranornament, das mit blauem und grünem Email ausgefüllt in der Mitte einen roten Stein umschliefst; die Verbindungsglieder bilden den beliebten herakleischen Knoten. Eine andere Gattung stellt ein ebendort befindliches goldenes Armband dar, dessen fest aus Blech gebildeten, rund gebogenen Hälften mit Scharnieren an einem rechteckigen Schloss befestigt sind; das Ganze mit Filigran und Rosettchen besetzt. Die zweite Gattung von Armbändern ist diejenige, welche am Oberarm getragen wurde. Mochte sie im Frauenschmuck auch schon zur ältesten griechischen Zeit vorkommen, so haben wir in ihrer Aufnahme durch die Männer bei den Römern wieder den Einfluss der germanischen oder gallischen Kriegsvölker zu sehen, bei welchen der Oberarmring, wenn nicht eine Art Verteidigungswaffe, doch ein ursprünglicher Bestandteil des kriegerischen Schmuckes bildete. So wird in späterer Zeit dieser Armring ein beliebtes Geschenk der Kaiser an besonders tapfere Söldlinge,

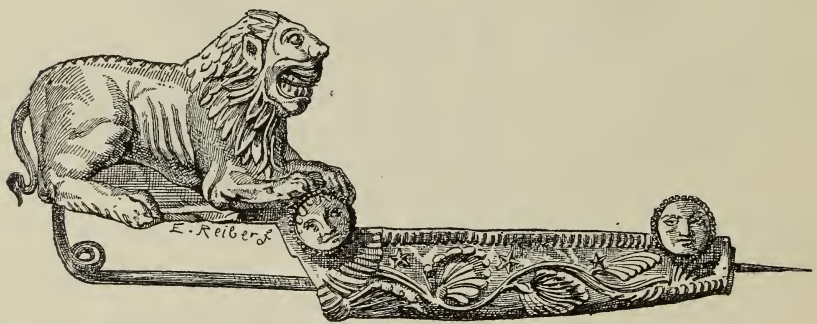


Fig. 26. Fibula etruskischer Herkunft aus der Sammlung Campana.

eine Art Tapferkeitsmedaille, die viel begehrt und umstritten wurde. Ihre Form ist typisch: ein nicht geschlossener, federnder Ring, der meist in zwei Tierköpfe endigt, oder eine Spirale, die natürlich am liebsten die Schlangenform annimmt, und sowohl massiv wie in elastischem Golddraht-Gewebe vorkommt.

Eine besondere Gruppe unter den antiken Schmuckgegenständen bilden die Nadeln, sowohl diejenigen, welche zum Schmuck des Haupthaares der Frauen verwendet wurden, als auch die Gewandnadeln, die unseren Broschen entsprechend in vielen Fällen die Stelle der Knöpfe und Nesteln zu vertreten hatten. Die erstere Gattung, welche sich als reiner Schmuckgegenstand charakterisiert, findet ihre künstlerische Ausbildung nur am Knopf, der uns in äufserst phantasiereichen Bildungen entgegentritt, von der einfachen mit Filigran verzierten Kugel bis zur ausgebildeten Blütenknospe und zierlichen Fruchtform, von der symbolischen Hand und dem Tierkopf bis zur minutiösen Figurengruppe. (Fig. 25.) Die Heftnadel, fibula, ist zunächst ein

Gebrauchsgegenstand, der seine bekannte Form, den kräftigen halbkreisförmigen Bügel mit der geradlinigen Scheide für die Nadel, aus der Bestimmung herleitet, die zusammengefassten Enden des Gewandes durchzuziehen. Gleichem Zweck dient eine andere Form, ein Ring, an dem die Nadel beweglich sitzt, wovon das bayerische Gewerbe-Museum in Nürnberg ein hübsches Beispiel bietet. Auch die Fibula sowie die ringförmige Gewandnadel wird auf ihrer Goldfläche reich mit Filigran, auch wohl mit Email ausgestattet; ersterer wissen die etrurischen Goldschmiede noch eine besonders reiche Ausbildung zu geben, indem sie dieselbe mit den Gestalten ruhender Tiere, Löwen, Greifen oder Sphinxe besetzen. (Fig. 26.)

Wenn wir von dem Fingerring gesondert sprechen, so geschieht dies, weil eine nähere Betrachtung seiner Geschichte namentlich in den ältesten Zeiten uns die Überzeugung gibt, dass derselbe seinem Wesen nach nicht im Schmuckbedürfnis des Menschen, sondern auf einem andern Gebiete seine Entstehung genommen hat und erst in verhältnismäfsig später Kulturperiode unter das eigentliche Geschmeide aufgenommen wurde. Bezeichnend für die Bedeutung des Ringes ist es, dass die auf halbkultiviertem Zustand stehenden Völker einen ausgebildeten Körperschmuck, Ohr-, Arm-, Fufs- und sogar Nasenringe, aber nie Fingerringe tragen; ferner dass Homer, der viel von dem Schmuck seiner Helden spricht, nie einen Fingerring erwähnt. Und doch haben die Ägypter schon in unvordenklich älterer Zeit Ringe getragen, und auch ein indisches Heldengedicht aus dem 11. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung erwähnt dieselben. Allerdings spricht das letztere nicht von ihnen als von einem Schmuck, sondern als von einem Zeichen, welches zum Mittel des Wiedererkennens angesteckt wird. Und so führen uns auch die ägyptischen Ringe auf die eigentliche Bedeutung dieses Schmuckstückes. Dieselben bestehen nämlich zum wesentlichen aus einem geschnittenen Siegelstein, der durchbohrt und mit einem Draht durchzogen ist, so dass man ihn allenfalls auch auf den Finger stecken kann. So erscheint uns der Ring als das, was er ursprünglich ist: als ein Unterscheidungs- und Wiedererkennungs-Attribut, welches der Mensch trägt, um einem Gegenstand den Stempel seines Besitzes aufzuprägen. Damit verbindet sich dann leicht der Begriff von einer dem Individuum speziell übertragenen Gewalt, einem Rechte, vermittelst des Siegels zu verschliefsen, sei es eine Schatzkammer, ein Gefängnis oder ein Frauengemach — wie denn der römische Pater familias noch in später Zeit als Zeichen seiner Würde einen Ring mit kleinem Schlüssel am Finger trug. Vergleichsweise sei hier auch auf den in allen ägyptischen Darstellungen vorkommenden Nilschlüssel, das Attribut des Osiris hingewiesen, der auch nur ein Ring mit kurzem Schlüsselbart ist. Zahlreich sind die Beweise für diese Bedeutung des Ringes, die uns die Sage und die Geschichte liefert: so steckt Jupiter an Prometheus'

Finger einen eisernen Ring als Zeichen der Knechtschaft; Joseph erhält von Pharao dessen Siegelring, als er zum Statthalter über Ägypten erhoben wird; an den Ring Salomons, der als mächtigstes Zaubermittel eine grofse Rolle in den orientalischen Sagen spielte, sei nur beiläufig erinnert. Auch Alexander der Grofse übergibt auf seinem Sterbelager seinen Ring dem Perdikkas, um denselben als seinen Nachfolger zu bezeichnen. In Rom war der Fingerring das Abzeichen des Ritterstandes: ursprünglich von Eisen, wurde er später von Gold getragen, so dass Hannibal nach der Schlacht am Trasimenischen See, bekanntlich drei Medimnen voll goldener Ringe nach Karthago schickte. Als durchaus symbolische Zeichen der übertragenen Macht ist auch der Fischerring des Papstes wie die Amethystringe zu bezeichnen, welche Bischöfe und Kardinäle bei ihrer Einkleidung erhalten. Und bis auf unsere Tage ist der Ring das Zeichen der ehelichen Vereinigung — wer würde daran denken, den Ehering als etwas anderes denn als ein symbolisches Gerät der Verbindung, etwa als Schmuckstück aufzufassen! —

Die älteste Form des Ringes, bei welcher der gravierte, oft drei- und vierseitig prismatisch gebildete Siegelstein die Hauptsache, der durch die Bohrung desselben gesteckte Draht eine Zugabe ist, haben wir als bei den Ägyptern vorkommend bereits kennen gelernt. Daneben kommt aber auch die heute noch beliebte Form des einfachen glatten Reifes von Gold oder von Stein oder Glasfluss gebildet vor; manchmal verdickt sich der glatte Reif an einer Stelle zu einem Schild, welches ebenfalls für Gravierung bestimmt ist. Übrigens kommen auch in der antiken Welt schon Doppelringe aus zwei nebeneinander gelöteten Reifen gebildet vor, ebenso wie solche, die aus drei und mehr entweder nebeneinander geordneten oder um einander gewickelten Drähten gebildet sind: Immer ist das Schild, der Stein, oder was sonst von dem Reif gefasst wird, die Hauptsache; dass auch intime, vielleicht scherzhafte Beziehungen hier ihren Platz fanden, beweisen zwei in der Sammlung der Eremitage befindliche Ringe, von denen der eine eine kleine Lampe, der andere eine Sandale an dieser Stelle trägt. Stilistisch am interessantesten sind die mannigfachen Motive für das Festhalten dieses Mittelstückes durch die Enden des Ringes. Manchmal spalten sich dieselben in zwei Blättchen, die dann an ihrer Wurzel zusammengebunden erscheinen; im anderen Falle entwickeln sie sich zu einem Blüten- oder Palmettenornament. Am dankbarsten ist die Anbringung von kleinen menschlichen Figürchen an dieser Stelle, die, mit den Armen über ihren Kopf greifend, den Stein halten; naheliegend war hierbei der Gedanke, Tritonen- oder Sirenengestalten zu wählen, deren Leiber, in Fischschwänze endigend, sich zum Ringe verschlingen. Das Berliner Antiquarium besitzt ein hübsches Beispiel dieser Art. (Siehe hierzu die Beispiele in Figur 30.)

Augenscheinlich dem Ober-Armring nachgebildet, also wahr-

scheinlich unter dem Einfluss nordischer Völker, ist dann der Ring, welcher nicht geschlossen in spiralischen Windungen eine Schlange darstellt; das Museum der Eremitage besitzt davon ein gutes Beispiel. Von den Ringen mit kleinem Schlüssel, dem Abzeichen des römischen Familienvorstandes, war oben bereits die Rede, ebenso wie von den Goldringen die zur Zeit der punischen Kriege ein Vorrecht des Ritterstandes waren. Von den Karthagischen Kriegern wird erzählt, dass sie durch die Zahl der an der linken Hand getragenen Ringe die Anzahl ihrer Feldzüge bezeichneten. Über den Gebrauch der Fingerringe in späterer Römerzeit ist noch zu berichten, dass derselbe, wie jeder Luxus, ausartete, sodass nicht nur sämtliche Finger mit Ausnahme des Mittelfingers mit Ringen gepanzert waren, sondern dass die Elegants sogar zwischen leichten Sommer- und massiven Winterringen die Wahl hatten.

---

c. Der Schmuck im Mittelalter.

Weit gröfsere Schwierigkeiten als bei den Zeiten des klassischen Altertums begegnen uns bei der Geschichte des mittelalterlichen Geschmeides. Der Hauptgrund hierfür ist darin zu suchen, dass das letztere sich stets als ein Teil des Kostüms darstellt und dass die Form des Kostüms im Mittelalter den allergröfsten und eingreifendsten Veränderungen unterworfen war. Der Antike war, wenigstens so weit unsere Kenntnis reicht, der Begriff der Mode in unserem Sinne fremd. Im Mittelalter tritt dieselbe als ein wichtiger Faktor in die Kulturgeschichte ein und veranlasst die Tracht in immer kürzer werdenden Intervallen zu Änderungen, von welchen jede neue meist der extreme Gegensatz der vorigen ist. Wenn das Geschmeide schon seines gröfseren materiellen Wertes wegen diese Änderungen nun auch nicht ebenso rasch mitmachte, so bietet bei dem immerhin schnellen Wechsel doch das Wenige, was uns davon erhalten ist, von Karl dem Grofsen bis zum Ausgang des Mittelalters eine so bemerkbare Verschiedenheit der Formen, dass man schon der geringen Zahl vorhandener Beispiele gegenüber darauf verzichten muss, eine erschöpfende Übersicht über die Formveränderung im Schmuck dieser Zeit zu gewinnen. Am meisten wird hierbei schon durch den Zweck dieses Buches der Weg vorgezeichnet sein, für die verschiedenen Epochen einzelne charakteristische Stücke herauszugreifen und diese als Typen für ganze Zeitperioden gelten zu lassen.

Für die frühesten Zeiten des abendländischen Mittelalters stehen uns noch die Gräberfunde, und diese sogar in ziemlich reichlicher Zahl zu Gebote. Später, etwa von der Zeit der ersten Kreuzzüge an, werden dieselben jedoch äufserst selten, und wir müssen die

Kenntnis des Schmuckwerkes vom 11. bis zum 15. Jahrhundert im wesentlichen aus bildlichen Darstellungen der gleichzeitigen Kostüme schöpfen, wie sie uns in der Miniatur-, später der Bildnismalerei und auf den figurierten Grabsteinen dieser Zeit geboten werden. —

Für die Gestalt des Geschmeides bei den eingesessenen Völkern der nördlichen Länder Europas vor der Völkerwanderung geben die Gräberfunde, wie erwähnt, einen ziemlich sicheren Anhalt. Der Schmuck war zahlreich, bei Männern und Frauen ziemlich gleich. Das Material war Silber und Gold, sehr häufig jedoch auch vergoldete Bronze, die Technik der Tauschierung mit Gold- und Silbereinlagen in Bronze und Eisen kommt nicht selten zur Anwendung. Von lebhaften Handelsbeziehungen mit Byzanz geben alle diese Gräberfunde Zeugnis; zahlreiche derselben legen uns durch die Art ihrer Arbeit die Annahme nahe, dass im oströmischen Reich derartiger Barbarenschmuck für den Export gearbeitet wurde. Über eine neuere Hypothese, wonach der Einfluss auf die altnordische Goldarbeit nicht von Byzanz, sondern von den golderzeugenden Ländern an der Nordküste des Schwarzen Meeres ausgegangen wäre, findet man das Nähere im folgenden Abschnitt. Am meisten nationales Gepräge tragen noch die Armringe (Baugen oder Bougen), über deren Einfluss auf den Schmuck des späteren Römerreichs schon oben gesprochen wurde. Diese zur Ausrüstung des Kriegers wie zum Schmuck der Frauen gehörigen, meist spiraligen Ringe dienten ebenso wie die Halsringe im gegebenen Falle als Münze, indem Stücke des Edelmetalls abgebrochen und verausgabt wurden. In diesem Sinne rühmen altnordische Gedichte die Freigiebigkeit der Helden mit dem Namen „Baugenbrecher“. Weitere Formen des Ringschmucks sind die erwähnten, oft gedrehten Halsringe (torques), die eng um den Hals schlossen, und Halsketten, die sich oft mit oströmischen Münzen behangen finden. Die Kopfringe sind meist nur schmale, zum Zurückhalten der Haare dienende Reifen, manchmal mit verbreiterter Stirnseite. Die Fingerringe sind den heutigen ähnlich, nicht selten mit Inschriften versehen; auch die spiralige Form kommt vor. Verhältnismäfsig grofs ist die Zahl der Spangen und Nadeln, welche aus dieser Zeit erhalten sind; ihre Form entspricht meist der altrömischen, mit dem charakteristischen Bügel zur Aufnahme der Stoff-Falte. Doch finden sich auch Erweiterungen der aufliegenden Enden in dreieckiger, halbmondförmiger und sonstiger Gestalt, die eine von der antiken abweichende Ornamentierung zeigen. Diese besteht bei dem altnordischen Geschmeide in jenem merkwürdigen Geflecht von Bändern und Tierleibern, welches man geneigt sein könnte, für ein uralt indogermanisches Ornamentmotiv zu halten. Besonders häufig findet sich dies auf den Reifen der schnallenartigen Ringnadeln sowie bei zentral gebildeten Schmuckscheiben, die als Broschen, Agraffen oder als Gürtelbesatz aufzufassen sind.

Sehr schwer sind die Änderungen zu verfolgen, welche dieser alt-nationale Schmuck während der Völkerwanderungen erfuhr. Von den Ostgothen wissen wir, dass dieselben von den besiegten Italern sehr schnell die altrömischen Sitten in Tracht und Luxus annahmen, und dürfen uns daher auch wohl den Hof Theodorichs als einen luxuriösen, in Kostüm und Schmuck dem altrömischen Kaiserhof verwandten vorstellen. Noch gelehriger erwiesen sich die Longobarden in der Aufnahme römischer Sitte und Überkultur, während die Westgothen, die mit den italischen Völkern nicht in dauernde Berührung traten, der ursprünglichen Volkstracht und dem Schmuck ihres Stammes am längsten treu blieben. Auch von den Franken wird es ausdrücklich erwähnt, dass sie ihre Sebständigkeit gegenüber der ausgebreiteten und tief eingewurzelten Römerkultur, die sie in ihren Wohnsitzen vorfanden, namentlich in der Einfachheit ihrer Tracht und Lebensweise zu wahren gewusst haben. Dasselbe wird durch die fränkischen Gräberfunde dieser Zeit bestätigt, deren Ausbeute meist in Gürtelbesätzen, Agraffen und Heftnadeln besteht, häufig mit dem erwähnten altnordischen Bandornament und mit Tauschierung in primitiven Mustern verziert.

Von den wenigen erhaltenen Beispielen, welche uns von der Geschmeidekunst dieser und der nächstfolgenden Zeit — der Zeit der Merovingischen Herrscher — einen Begriff geben können, seien zwei hervorgehoben: der Schatz

Fig. 27. Votivkrone des Recceswinthus aus dem Funde von Guarrazar; jetzt im Cluny-museum zu Paris. (Nach Labarte.)

aus dem Grabe des Childerich, jetzt im Louvre-Museum und in der Nationalbibliothek zu Paris, und die Kronen des westgothischen Königs Recceswinthus, gefunden zu Guarrazar bei Toledo, und gegenwärtig im Cluny-Museum aufbewahrt. Der Schatz des Merovingers Childerich († 481) wurde bei Tournay im Jahre 1653 ausgegraben und bestand aus einem Schwert mit Goldverzierungen am Griff und an den Beschlagteilen der Scheide, aus einem Armband, einer Fibel, Agraffen, Schnallen, etwa dreihundert goldenen Bienen als Mantelbesatz und einem Ring, der mit der Inschrift „Childerici regis" bezeichnet, die Datierung des Fundes ermöglichte. Das Charakteristische dieser in sehr einfachen Formen gehaltenen Schmuckstücke ist ihre Belegung mit zugeschnittenen Stückchen roten Glases zwischen Goldhaltern, die genau die Technik des Cloisonné-Emails wiedergeben. Der Fund von Guarrazar, 1858 gemacht, umfasste neun Kronen, von welchen wohl die meisten Votivkronen, einige aber auch zum wirklichen Gebrauch der Westgothenkönige bestimmt waren. Die bedeutendste, darunter (Fig. 27), besteht aus einem doppelten Goldreifen von 10 cm. Höhe und 21 cm. Durchmesser, der sich mit einem Scharnier öffnet. Die Fläche dieses Ringes ist mit Saphiren und Perlen besetzt; die Ränder und der übrig bleibende Teil der Fläche sind mit Goldzellen in einfacher Zeichnung verziert, in welche rote Edelsteine eingelassen sind. Von dem untern Rand hängen an kurzen Kettchen vierundzwanzig in gleicher Weise verzierte Unzialbuchstaben herab, welche die Worte bilden: „Reccesvinthus rex offeret". An jedem Buchstaben hängt noch ein Pendeloque von Saphir in Birnenform; aus dem Innern der an vier Goldketten aufzuhängenden Krone hängt ein Kreuz, ebenfalls mit Perlen und Saphiren besetzt, herab. Recceswinthus regierte das Westgothenreich in Spanien von 649 bis 672 in einer verhältnismäfsig ruhigen Zeit, die in einem seit zweihundert Jahren andauernden Frieden der Kultivierung des eingewanderten Volkes besonders günstig war. Labarte glaubt daher auch diese Kronen trotz ihrer Ähnlichkeit mit der eisernen Krone der Longobarden zu Monza für eine einheimisch westgothisch-spanische Arbeit erklären zu müssen, welche allerdings sich der damals allgemein herrschenden Stilrichtung des oströmischen Kaiserreichs nicht entziehen konnte.

Dieser Einfluss von Byzanz scheint auch für das gesamte Schmuckwesen des frühen Mittelalters mafsgebend gewesen zu sein; wenigstens können wir bis zum 12. Jahrhundert lebhafte Handelsbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich einerseits und Byzanz anderseits verfolgen, die ausnahmslos über Venedig gingen und wahrscheinlich schon sehr früh in dieser Stadt Nachahmungen der oströmischen Arbeit durch einheimische Arbeiter, eins der frühesten Beispiele von Contrefaçon, hervorriefen. Besonders lebhaft war dieser Handel zur Zeit der Karolinger und beschränkte sich nicht allein auf Geschmeide

und andere Edelmetallarbeiten, sondern umfasste auch golddurchwirkte Prunkstoffe, Stickereien, die mit Edelsteinen und Perlen besetzt waren und andre Requisiten, welche das Ornat der abendländischen Herrscher und Kirchenfürsten dem Prunk des byzantinischen Hofes entlehnt. Vom 12. Jahrhundert an scheint dann, wie wir aus den Leistungen deutscher Werkstätten in Bronzeguss-, Gold- und Silberarbeit, Filigran und Email schliefsen dürfen, das Abendland sich auch in seinem Geschmeide dauernd vom Osten unabhängig gemacht zu haben.

Überblicken wir die Erscheinungen, welche uns das abendländische Mittelalter nun auf diesem Gebiete liefert, so können wir den allgemeinen Eindruck etwa so präzisieren: Der gesamte Schmuck aufser Ringen, Ketten nnd Kronen gibt seine selbständige Existenz insofern preis, als er am Kostüm befestigt, aufgenäht erscheint; bei weitem das Meiste, was uns aus dieser Zeit erhalten ist, besteht in Knöpfen, Schliefsen, Agraffen, Gürtel- und Kleiderbesätzen, Goldpassementerien, mit Perlen und Steinen durchwirkt. Dabei lernen wir hinsichtlich der Form die zentrale Bildung als durchaus vorherrschend kennen. Sehr oft haben diese quadratischen oder kreisrunden Stücke einen Edelstein zum Mittelpunkte, um welchen sich das Ornament rosettenartig herumgruppiert. Die Formen bleiben schwer und massig, der Einfluss des Morgenlandes auf dieselben wird durch die Kreuzzüge lebendig erhalten: Vom 13. Jahrhundert an vollzieht sich mit dem Auftreten der Gothik hierin eine Änderung: die Formen werden schlichter und straffer, in ihrer Ausführung meist eleganter und mehr durchgearbeitet. Jetzt gewinnt auch das Filigran häufigere Anwendung, doch weifs man ihm durch eine à jour-Behandlung, bei welcher nur einzelne Punkte auf den Grund aufgelötet werden, der übrige Teil aber hochliegt, eine reichere und mehr malerische Wirkung zu geben. Das Email, welches bisher häufig Verwendung fand, wird von Mitte des 13. Jahrhunderts an fast nur auf den Schmuck des priesterlichen Ornates beschränkt, wie denn überhaupt das letztere die Tradition eines reicheren Gold- und Edelsteinschmuckes aufrecht erhält, während sich im Profankostüm ein Rückschlag zu gröfserer Einfachheit vollzieht. Aber schon im 14. Jahrhundert kehrt die Freude am Geschmeide auch in das Laienkostüm zurück und gewinnt am französischen Hof unter Karl V. und Karl VI. eine Ausdehnung, die an Uebertreibung streift. Nochmals durch die unglücklichen Kriege mit England zurückgedrängt, erreicht sie ihre Höhe in dem Kostüm des burgundischen Hofes, der wie in der Mode überhaupt so auch im Geschmeide vorübergehend für alle nordeuropäischen Länder tonangebend wird.

Wir beginnen die Betrachtung der einzelnen Geschmeidegattungen des Mittelalters am besten mit dem am meisten vertretenen Stück, dem Fürspan, einem Schmuckstück, welches auf der Mitte der Brust befestigt wurde und am ersten mit der modernen Brosche verglichen werden kann, mit dem Unterschied jedoch, dass es ursprünglich nicht

wie diese zum Zusammenhalten des Gewandes diente und von beiden Geschlechtern sowie auch von der Geistlichkeit getragen wurde; bei letzterer scheint das ganze Mittelalter hindurch hierbei der Hohepriesterschmuck der Juden vorgeschwebt zu haben. Der Fürspan war entweder an der Rückseite mit einer Nadel versehen, um angesteckt zu werden, oder er wurde auf das Gewand aufgenäht. Erst in späterer Zeit entwickelt sich aus ihm der Kettenanhänger, der anfangs auch noch die zentrale Kompositionsweise des Fürspans beibehält und erst in der Zeit der Renaissance die hängende Tendenz auch in seiner Form ausgeprägt zeigt.

Das älteste Beispiel dieses Schmuckstückes dürfte wohl dasjenige sein, welches zusammen mit mehreren anderen Schmuckresten 1881 bei Wittislingen an der Donau in einem Felsengrab gefunden und in das bayerische Nationalmuseum in München verbracht wurde. Hefner-Alteneck, der es auf Tafel 235 seiner Publikation (Obernetter) in Originalgröfse mitteilt, weist es der Karolingischen Periode zu. Seine Ornamentierung besteht aus vier in Kreuzform verschlungenem Schlangen, deren Körper genau in der Weise der oben beschriebenen westgothischen Kronen aus Gold-Cloisons gebildet sind, in welchen sich geschliffene rote Steine (Hyazinthe) eingelassen finden. Der übrige Grund der goldenen Platte ist bedeckt mit verschlungenem Bandwerk, welches von rückwärts eingeschlagen Filigran nachahmt. Dem gleichen Funde entstammt eine durch ihre Gröfse und ihre reiche Verzierung merkwürdige Silberfibula, die gleich hier Erwähnung finden möge, da dieses der germanischen Urbevölkerung eigene Schmuckstück uns im Geschmeide des Mittelalters nicht weiter begegnet. Auch diese Fibula zeigt auf ihrer mit dünnem Goldblech überlegten Oberseite die oben beschriebene Inkrustation mit rotem Edelsteine in sehr mannigfachen Mustern sowie auch die Bandverschlingungen in Goldfäden; zwei Adlerköpfe von sehr energischer Zeichnung begleiten die Platte, welche die Nadel aufnimmt. Auf der Unterseite findet sich eine lateinische Inschrift eingraviert, welche den Namen Uffila enthält. Läfst die Einlage flachgeschliffener Steine bei diesen Schmuckstücken auf eine Zeit schliefsen, welche hierin einen Ersatz für die ihr noch nicht (oder nicht mehr) geläufige Emailtechnik suchte, so zeugt ein im Mainzer Museum befindlicher Brustschmuck, der 1880 bei Kanalbauten in Mainz gefunden worden ist, eine so vollständige Beherrschung des Technik, dass der erste Berichterstatter über diesen Fund, Dr. F. Schneider in Mainz denselben wegen seiner Verwandtschaft mit dem Kreuzreliquiar von Limburg (dem Siegeskreuz Constantins VII.) in die Zeit der Ottonen, also kurz vor das Jahr 1000 setzt. (Fig. 28, 3.) Sowohl durch seine Gröfse, die in der Breite 9,3, in der Länge 10 cm. misst, wie durch die gute Erhaltung ist diesem Fundstück unter allem auf uns gekommenen Goldgeschmeide des frühen Mittelalters wohl die erste Stelle anzuweisen. Seine Komposition ist eine überaus klare und bewusste:

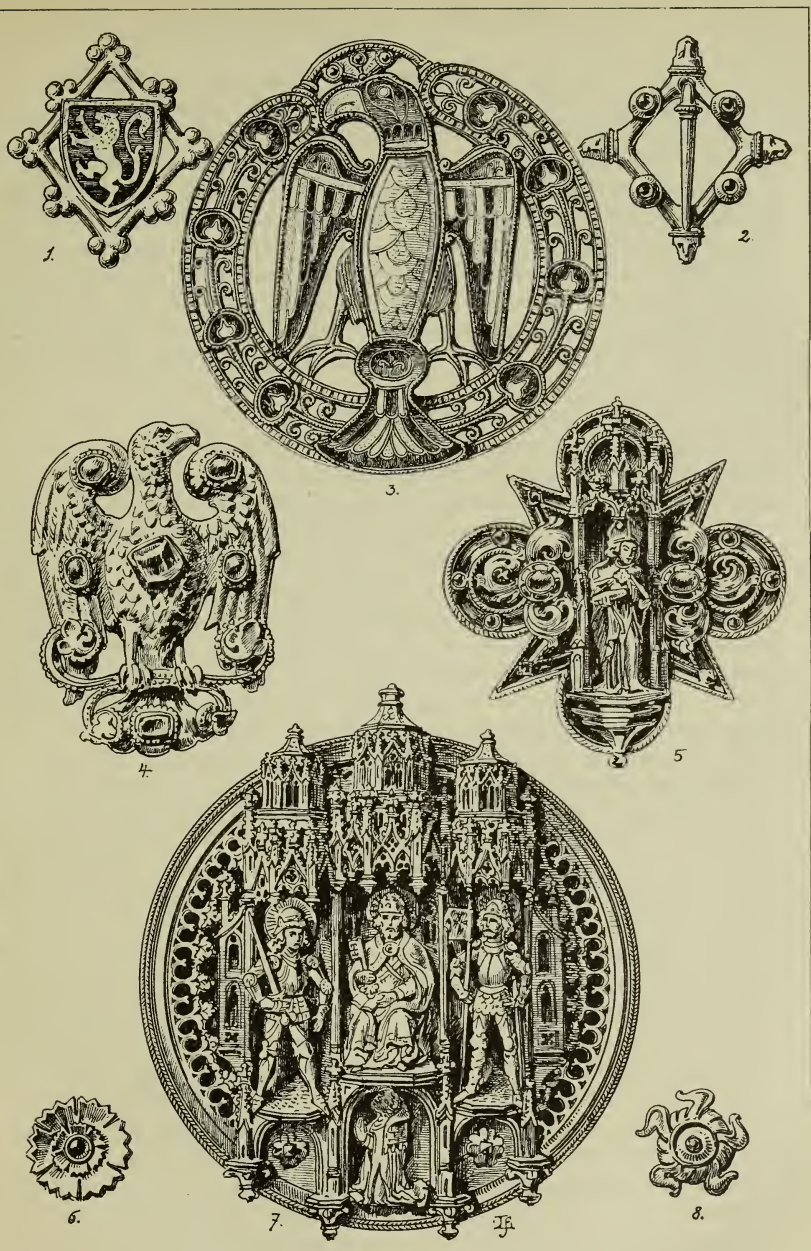


Fig. 28. Mittelalterlicher Schmuck. 1. Aus dem bayr. Nationalmuseum (13. Jahrh.) 2. französische Brosche des 13. Jahrh. 3. Fürspan aus Mainz, Ottonenzeit (ca. 1000). 4. Fürspan aus Mainz, Hohenstaufenzeit. (Anfang 13. Jahrh.). 5. Pluvialschliesse, spätgotisch, im Rothschildmuseum. 6. u. 8. Gürtelbesatzteile. 7. Pluvialschliesse des R. van Dressche aus Minden, 1484, Kunstgew.-Museum, Berlin.

Ein Adler, der zwar heraldische Form, aber noch nichts von der Verzerrung ins Magere der späteren Heraldik zeigt, füllt das innere Rund eines flachen Ringes von Filigran aus, welcher am obern Ende, um dem Kopf des Adlers Raum zu lassen, nicht geschlossen, sondern nur durch einen Drahtbügel verbunden ist. Sowohl die acht kreisförmigen, in den durchsichtigen Filigranring eingelassenen Blumen wie auch die ganze Gestalt des Adlers mit Ausnahme der Fänge, ist mit Zellenschmelz ausgefüllt, welcher leider aus dem Leibe des Adlers verschwunden ist, wo man auf der Goldplatte nur die einpunzierten Vorzeichnungen der Federn erkennt. Sonst ist die in Grün und Blau transluzid, türkisblau, weifs und gelb gehaltene Emaille in voller Frische erhalten.

Ein Schmuckstück gleicher Bestimmung, welches ebenfalls vom Motiv des Adlers ausgehend, ein merkwürdiges Gegenstück zum vorigen bildet, lieferte der an Fundstücken so reiche Boden der alten Stadt Mainz fünf Jahre nach jenem. Dieses Adlerkleinod, jetzt im Besitz des Herrn Major Max von Heyl in Worms, ist ebenfalls von Dr. Schneider im Kunstgewerbeblatt, Jahrgang 3, No. 2, beschrieben und abgebildet worden. Das Stück, aus zwei Schalen von Feingold zusammengesetzt, stellt einen über seinen linken Flügel blickenden, höchst elegant gezeichneten Adler dar, welcher mit den Fängen eine an beiden Seiten aufgerollte Ranke hält, die ihm gleichzeitig als Stütze dient. „Die Vorderseite ist mit voller Fertigkeit aus dünnem Goldblech getrieben; stellenweise sind Spuren der Nachhilfe mit dem Stichel erkennbar. Der Schmuck an farbigen Einlagen bestand in den Flügelenden aus halben Perlen; an der Stelle des Auges sitzt ein kleiner Rubin; auf der Mitte der Brust prangt ein sehr schöner Saphir; in der Flügelmitte sind Smaragde und in dem Schwanze ein Lapis lazuli eingelegt. Die Steine sind nur einfach an der Oberfläche geglättet.“ (Fig. 28, 4) Die Mafse des Kleinods sind 39 mm Breite auf 55 mm Höhe.

Aus innern Gründen und durch den Vergleich dieses Schmuckstücks mit Adler-Darstellungen an den italienischen Bauwerken des Hohenstaufen Friedrichs II. kommt Schneider zu dem Schluss, unter der Regierung dieses Kaisers (1215—1250) die Entstehungszeit dieses bevorzugten Schmuckstücks anzunehmen. Für die Verwendung dieses auch Musche und Bratsche genannten Fürspans als dekorativen Aufsatzes auf der Brust der hier nicht geschlitzten Kappa führt er einen Grabstein aus dem Anfang des 13. Jahrh. im Dom von Mainz an. Bestätigende Beispiele finden wir im Grabmal des Grafen Ernst von Gleichen († 1264) mit seinen beiden Frauen im Dom zu Erfurt (Hefner-Alteneck, Trachten etc. Taf. 129) und demjenigen der Kaiserin Anna, † 1281, Gemahlin Rudolfs I., im Dom zu Basel (ebd., Taf. 135). Überall ist deutlich zu erkennen, dass der Fürspan mit dem Verschluss des Mantels noch nichts zu thun hat, dass letzterer vielmehr aus zwei

am Rande des weit klaffenden Mantels angesetzten Schmuckstücken, den Tasseln, besteht, die durch Schnüre, bei zeremoniellem Kostüm auch wohl durch ein breites, mit Edelsteinen besetztes Metallband verbunden sind. (S. auch a. a. O., Taf. 113.). In späterer Zeit scheint dann allerdings das in Rede stehende zentrale Schmuckstück seinen Platz auf einer Mantelseite erhalten zu haben und als Schliefse des Mantels benutzt worden zu sein, wie wir ebenfalls aus zahlreichen Abbildungen und Grabsteinen entnehmen können. Zu gleichem Zwecke diente es schon früh, als noch der Mantel in antiker Tradition auf der rechten Schulter geschlossen wurde. Endlich finden wir es angebracht um den seitlichen Schitz, der das lange Obergewand vom unteren Saum bis zur Hälfte des Oberschenkels öffnete, zu beendigen.

Ohne dass versucht werden soll, die verschiedenen Formen dieser Agraffen eingehender zu beschreiben, sei auf ein sehr schönes Beispiel hingewiesen, welches, vielleicht noch aus dem 11. Jahrhundert stammend, sich im Kabinet der Medaillen zu Paris befindet (abgebildet bei Viollet-le-Duc, Dict. du mob. III, p. 7) und in einer zarten, mit Rubinen und Saphieren besetzten Fassung eine schöne antike Kamee enthält. Diese Anwendung antiker geschnittener Steine, der zu Liebe manches alte Reliquiar und mancher Bucheinband geplündert wurde, dauert von der Karolingerzeit bis ins 13. Jahrhundert, verschwindet dann jedoch, um erst wieder mit der beginnenden Renaissance aufzutauchen. Vom 12. Jahrhundert an, als die Kunst des Grubenschmelzes in Kupfer (champlevé) am Niederrhein, in der Maasgegend und schliefslich in Limoges Verbreitung fand, begegnen wir dieser Technik häufig auch bei unseren Schmuckstücken. Beispiele, welche deutlich das Aufnähen durch eingebohrte Löcher oder durch untergelötete Ösen verraten, besitzen viele Museen. So hat das Kensington-Museum zwei durchbrochene, mit Email verzierte Bronze-Agraffen aus dem 13. Jahrhundert (dargestellt in Etchings etc., Bd. V), zwei ebenfalls durchbrochene aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, im Nationalmuseum zu München befindliche teilt Hefner-Alteneck, Taf. 136, mit. Spätere Beispiele (14. Jahrhundert) aus dem fürstl. Museum in Siegmaringen finden sich ebenda Taf. 162; dieselben zeichnen sich durch die Monogramme von Maria und Jesus aus und haben oben Ösen, welche auch die Bestimmung als Kettenanhänger vermuten lassen.

Verwandt mit dem Fürspan und in ihrer Bildung ganz gleich sind die runden Agraffen, welche auf dem über der Rüstung getragenen Wappenrock oder Lendner (cotte) in der Höhe der Brustwarzen befestigt waren und zum Anhängen der Ketten dienten, an welchen Schwert und Dolch, zuweilen auch der Stechhelm befestigt waren. Deutsche Grabsteine ergeben eine Menge Beispiele für dieses Schmuckstück, das in einzelnen Fällen (s. Grabstein Hartmanns v. Kroneberg,

† 1372, H.-A., Taf. 198, Rudolf v. Sachsenhausen, 1370, Taf. 193) auch als kleine Krone gestaltet ist.

Es ist bei diesen Bildungen, wo sie uns einmal im Original begegnen, nicht immer leicht, zu bestimmen, ob dieselben als selbständige Schmuckstücke im bisher erläuterten Sinne gedient haben, oder ob sie Glieder von Ketten, Besatzstücke oder Schliefsen von Gürteln oder endlich Hut- oder Haar-Agraffen gewesen sind, da alle diese Gegenstände die gleiche zentrale Kompositionsweise zeigen. Nur wo dieselben eine figürliche Darstellung religiösen Inhaltes enthalten, kann man sie mit Bestimmtheit als Bruststücke des priesterlichen Gewandes oder Pluvial-Schliefsen bezeichnen. Zwei ausgezeichnete Beispiele dieser Art enthält das Rothschild-Museum zu Frankfurt a. M. (abgebildet Luthmer, der Schatz des Freih. C. v. R. II, 38.). Das eine derselben, dem Ende des 14. Jahrhunderts entstammend und wahrscheinlich französische Arbeit, misst 15 cm im Durchmesser, hat die Gestalt eines Vierpasses, bei welchem sich die Halbkreise regelrecht an die längeren Quadratseiten anschliefsen, und enthält im Innern unter einer gothischen Nische mit geschweiftem Bogen die Darstellung der Verkündigung in sehr schöner Email-Ausführung mit zahlreichen Folie-Pailletten. Das andere, wahrscheinlich späteren Ursprungs, zeigt unter einem gothischen Baldachin die Figur eines Bischofs und ist mit Smaragden und Perlen besetzt. (Fig. 28, 5.) Bei beiden ist das Material vergoldetes Silber. Nicht selten nehmen diese Pluvialschliefsen oder Monilia gegen Ende des Mittelalters eine den gleichzeitigen Siegeln verwandte Gestalt an: so das prachtvolle Stück, welches das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt. (Fig. 28, 7.) Hier ist die kreisförmige, am innern Rand mit einer durchbrochenen gothischen Firstkrönung besetzte Fläche durch eine sehr reiche gothische Architektur, bestehend aus drei Tabernakeln, ausgefüllt. In dem mittlern sitzt Petrus, rechts und links stehen zwei Heilige in Ritterrüstung; im unteren Teil des Mittelfeldes kniet die Gestalt eines Donators. Gefertigt wurde das 14 cm im Durchmesser haltende Stück im Jahre 1484 von dem Mindener Goldschmied Reinecke van Dressche für Albert von Letelen, Kanonikus in Minden. Besonderes Interesse nimmt auch ein von Giraud (les Arts du Metal) mitgeteiltes Beispiel aus der Sammlung E. Dutuit in Anspruch. Hier ist die im Vierpass begrenzte Fläche der Mantelschliefse mitten durchgeteilt, und der Stofs der beiden Hälften durch zwei senkrechte Ornamentstreifen bezeichnet; jede der beiden Hälften enthält dann eine gröfsere und eine kleinere Figur eines Heiligen. Ähnliche Anordnung zeigt eine Schliefse aus vergoldeter Bronze im Cluny-Museum, auf welcher die Verkündigung dargestellt ist. Beachtenswerte Beispiele enthielt auch die Sammlung Felix; als besonders hervorragend nennen wir ein Monile in Vierpassform mit zwischengesetzten Ecken, 15 cm Durchmesser von Silber, dessen Vorderseite mit fünf niellierten Platten besetzt war, italienische Arbeit

des 13. Jahrhunderts (?), und ein zweites in gleicher Form und Gröfse aus vergoldeter Bronze, in den runden Abteilungen mit Glasflüssen über geschnittenen Metallblumen besetzt; in der Mitte die Anbetung in Freifigürchen unter reicher Baldachin-Architektur, deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts.

Durch den späteren Gebrauch, im Laienkostüm die Agraffe als Mittelstück an einer Halskette angehängt zu tragen, tritt zunächst noch keine Veränderung ihrer Form ein, die erst der Renaissance vorbehalten war, wenn wir auch schon seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts figürlichen Darstellungen, zum Teil mit emaillierten Rundfiguren und Blumen begegnen. Jedenfalls darf man diese mittelalterlichen Kettenanhänger nicht mit der Bulla verwechseln, einer stets an Ketten oder Schnüren um den Hals getragenen Kapsel, die wohl in vielen Fällen unter dem Obergewand verborgen gehalten wurde und mehr die Bedeutung eines Talismans hatte. Sie pflegte kleine Reliquien, auf Pergament oder Metallplättchen geschriebene Bibelsprüche, den Namen Christus oder Maria, vielleicht auch uralte Weihesprüche zu enthalten, und die Kirche eifert in mehrfachen Edikten gegen diese Art von Aberglauben. Die Form der Bulla ist meist die einer Halbkugel, oft abgeplattet, aus vergoldetem Kupfer gearbeitet und auf der vorderen Kugelseite mit Email geschmückt, auch wohl mit einer Öffnung versehen, um die Kraft des im Innern verborgenen Talisman zu erhöhen. Zwei Beispiele, eins aus dem Ferdinandeum in Innsbruck, eins aus dem Siegmaringer Museum, giebt Hefner-Alteneck auf Taf. 136, zwei andere aus dem Museum von Schloss Pierrefonds Viollet le Duc. a. a. O. III, p. 85.

Eine eigentümliche Anwendung der Agraffe finden wir unter Karl V. in Frankreich: man heftete dieselbe, die häufig wie eine Epaulette mit Troddeln behangen war, auf die linke Schulter als Zeichen eines Gelübdes und entfernte sie erst, wenn dasselbe erfüllt war.

Aufser diesen runden, verzierten Schmuckplatten, die, wenn sie auch dem praktischen Zweck des Verschliefsens dienten, diesen doch nicht in ihrer Form zum Ausdruck brachten, giebt es nun auch noch mehrfaches Verschlussornament, welches in seiner Form dem heute noch gebräuchlichen ähnlich ist. Besonders gilt dies von den Schnallen, von welchen Viollet le Duc. a. a. O. mehrere aus dem 13. und 14. Jahrhundert abbildet. Auch für Gürtelverschlüsse, welche meist die Form von Schnallen, in seltenen Fällen die von Krampen und Ösen hatten, finden wir ebendort Beispiele. Merkwürdig sind daselbst einige Schulterverschlüsse für Mäntel, die aus sehr soliden, röhrenförmigen Ösen bestehen, abwechselnd wie die Teile eines Scharniers auf dem einen und dem andern Mantelsaum befestigt und mit einem durchgesteckten Dorn oder einer Schnürkordel verschlossen werden.

Endlich finden wir das zentral gebildete Schmuckstück noch als

Hauptschmuck verwendet; sowohl selbständig, auf Bändern oder vermittelst Haarnadeln der Frisur eingefügt, wie als Besatz oder Anhänger am Hut oder Barett der Männer und der Haube der Frauen. Letztere für eine besondere Behandlung aufsparend, erwähnen wir nur, dass der Hutbatzel, (enseigne) durchaus nicht immer zur Befestigung von Federschmuck dient, sondern auch selbständig, bald über der Stirn, bald seitwärts der Kopfbedeckung angefügt wird. Meist sind diese Hutagraffen durch ihre geringe Gröfse zu unterscheiden. Im Laienkostüm kommt dieser Kopfschmuck kaum vor Mitte des 14. Jahrhunderts vor; im Priesterornat finden wir den gröfsten Geschmeideluxus zwischen 1220 und 1280. Nicht allein auf der Mitra, auch auf den Handschuhen, der Casula, auf Stolen und Manipeln, ja selbst auf den Schuhen finden sich Metallplatten mit Stein- und Emailschmuck oder perlendurchwirkte Goldstickereien in verschwenderischer Menge angebracht.

Ebenfalls im 14. Jahrhundert beginnt der Gürtel Gegenstand besonders kunstvoller Ausschmückung im männlichen wie weiblichen Kostüm zu werden. Neben dem zum Umschliefsen der Taille bestimmten, aus einem schmalen Lederriemen gebildeten Obergürtel wird als Schmuckstück der Untergürtel getragen, ein breiter, ziemlich starrer Reif, der in der Höhe der Hüfte den Körper locker umschliefst und beim männlichen Kostüm wohl an dem untern Saum des Lendners, mit dem er zusammenfällt, festgeheftet ist. Bei einfacheren Beispielen besteht dieser Prunkgürtel aus einem Lederriemen oder einer Stoffborte mit fester Unterlage, auf welcher knopfartige Beschlagteile in regelmäfsigen Zwischenräumen aufgesetzt sind; ein solcher heifst „beschlagener Gürtel“ (ceinture ferrée). Diese beweglichere Art wird häufig mit einer Schnalle verschlossen, von der das überschüssige Ende in einen Knoten geschlungen herabhängt. Die reichere Art von Gürteln besteht ganz aus Metallgliedern von runder oder eckiger Form, welche durch Scharniere verbunden sind; auf einer deutschen Miniatur des 14. Jahrhundert (H. A., Taf. 215) besteht derselbe aus parallel stehenden metallenen Cylindern. Ist der Verschluss besonders ausgedrückt, so nimmt dies an der Vorderseite sitzende Schloss übergrofse Dimensionen an; auf dem Grabstein des Weikard Frosch von 1378 erscheint dasselbe sogar als kleiner Rundturm mit Zinnen und Spitzdach. Zwei Beispiele von Gürteln aus vergoldetem Kupfer, im Besitze des Nationalmuseums in München und des bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg, teilt Hefner-Alteneck auf Tafel 196 mit.

Die Verwendung von Halsbändern und Halsketten war im Mittelalter eine bei weitem beschränktere als in der Antike und zur Zeit der Völkerwanderung. Der männlichen Kleidung scheint sie in dieser Zeit fast gänzlich fremd gewesen zu sein, und erst im fünfzehnten Jahrhundert mit der Gründung der Orden kommt in der

höfischen Tracht der Männer die Ordens- und Gnadenkette in Aufnahme. Wir werden über diese, sowie über die Schützenketten, die sich weit in die Zeit der Renaissance hineinziehen, später kurz im Zusammenhang sprechen. Erst die burgundische Zeit bereichert gelegentlich das Kostüm der Kavaliere mit goldenen Halsketten, meist von schwerfälliger Form, welche entweder einen Anhänger tragen oder mit ausgeschnittenen Metallbommeln behängt sind. Ein späteres Porträt Ludwigs des Strengen von Bayern (1229—1294) in burgundischem Kostüm, in Schleifsheim befindlich, zeigt diesen Schmuck, der in etwas veränderter Form auch auf den Burgunder Teppichen in Bern vorkommt. (Fig. 29.)

Fig. 29. Burgundische Halskette von einem Fürstenporträt in Schleissheim.

Die Halsketten der Frauen, deren allgemeineres Auftreten kaum vor Ende des 14. Jahrhunderts nachzuweisen ist, und die im Mittelalter niemals jene Übertreibung erfahren, der wir zur Zeit der Renaissance begegnen werden, bestehen meist aus dünnen, geflochtenen Schnüren von Golddraht, auch wohl aus Perlenketten, die ursprünglich nur einmal den Hals ziemlich hoch umfassen, später sich verdoppeln und ihren Platz tiefer nach der Schulter zu erhalten. Diese Kettchen haben wohl meist einen Anhänger, oft in Form eines Kreuzes getragen. Ganz vorübergehend wurden auch eng um den Hals gelegte Ketten aus Perlen oder kleinen Gliedern getragen, als um 1400 die Mode hoher Stehkragen am Untergewand diese Anwendung begünstigte. Armbänder sind dem Schmuck des Mittelalters vollständig fremd; die während dieser ganzen Periode getragenen langen Ärmel waren einem Schmuckstück nicht günstig, welches die blofse Haut als Unterlage fordert. Ornamentierte Ringe um den Oberarm, die auf Abbildungen uns nicht selten begegnen, sind als goldgestickte Litzen und Borten aufzufassen, die gewiss häufig mit Perlen, Steinen und Goldornamenten besetzt waren, doch aber, da sie auf den Ärmel aufgenäht waren, keinen Anspruch auf den Namen von Armbändern haben. Die einzige Anwendung der letzteren finden

wir im Ritterspiel des späteren Mittelalters: Der Ritter erschien wohl zum Stechen mit einem Goldreif, der, über dem Ellbogen getragen, eine Devise oder ein Attribut enthielt; auch wurde wohl der besiegte Kämpfer mit einem derartigen Ring, welcher zugeschlossen wurde, gefesselt und musste dies Zeichen seiner Niederlage während einer bestimmten Zeit oder so lange tragen, bis ihm die Dame begegnete, welche den Schlüssel zu seinem Reif besafs. (Viollet-le-Duc, D. d. M. III, p. 68).

Die soeben erwähnten goldgestickten Borten, die ein wesentliches Element der Bekleidungskunst während des ganzen Mittelalters und eines Teiles der Renaissancezeit bilden, dürfen uns ebenfalls hier kurz beschäftigen, insofern ihre Ausstattung mit Goldflittern, Steinen und Perlen sie ebenfalls dem Geschmeide zuweist. Die letzteren besonders werden mit Vorliebe aufgenäht, sowohl um den Grund auszufüllen wie als begleitende Konture. Von der Anwendung farbiger Steine berichten uns zahlreiche Skulpturen jener Zeit in deren Gewandsäumen sich noch farbige Glasstücke eingesetzt finden. Das Aufsetzen von Ornamenten aus dünnem Goldblech scheint erst im 15. Jahrhundert aufgekommen zu sein, während bis dahin die Goldzeichnung nur durch Sticken mit Goldfaden erzielt wurde.

Ebensowenig wie von Armbändern weifs das Mittelalter von Ohrringen, und auch hierfür müssen wir den Grund in der Mode suchen, welche fast während der ganzen uns beschäftigenden Zeitperiode den Frauen eine Haartracht vorschrieb, die an den Seiten lang über die Ohren herabfiel, oder Schleier, die ebenfalls den Ohrschmuck dem Auge entzogen haben würden. Nur als zu Ende des 14. Jahrhunderts vorübergehend eine Haartracht aufkam, welche das Ohr freiliefs, finden wir an den Statuen auch den Ohrschmuck, doch nur als kurze am Ohrläppchen befestigte Perlen oder tropfenförmige Steine gebildet.

Was den Gebrauch und die Form des Fingerringes im Mittelalter betrifft, so behält derselbe zunächst seinen symbolischen Charakter, von welchem oben bereits die Rede war. In diesem Sinne dient er als Zeichen der Machtübertragung, Einkleidung zu einem Amte, Schliefsung des Ehebundes und namentlich als Siegelring. Doch beweist das Vorkommen zahlreicher Ringe ohne Siegel oder sonstiges Abzeichen, dass derselbe auch als reines Schmuckstück im Mittelalter verbreitete Anwendung gefunden hat. Hinsichtlich der Form bewahren die Hirtenringe der höheren Geistlichkeit eine besonders schwerfällige Gestalt; die Siegelringe haben häufig einen geschnittenen Stein in Kastenfassung, der entweder an einem dünnen Draht oder einfach glatten Reif gehalten wird oder eine künstlerische Ausbildung der Verbindungsstelle aufweist. In der gothischen Periode sind die Siegel oft nur in das Metall graviert, welches sich zu diesem Zwecke stark verdickt; die kantige Form des Reifs bereitet dann die achteckige

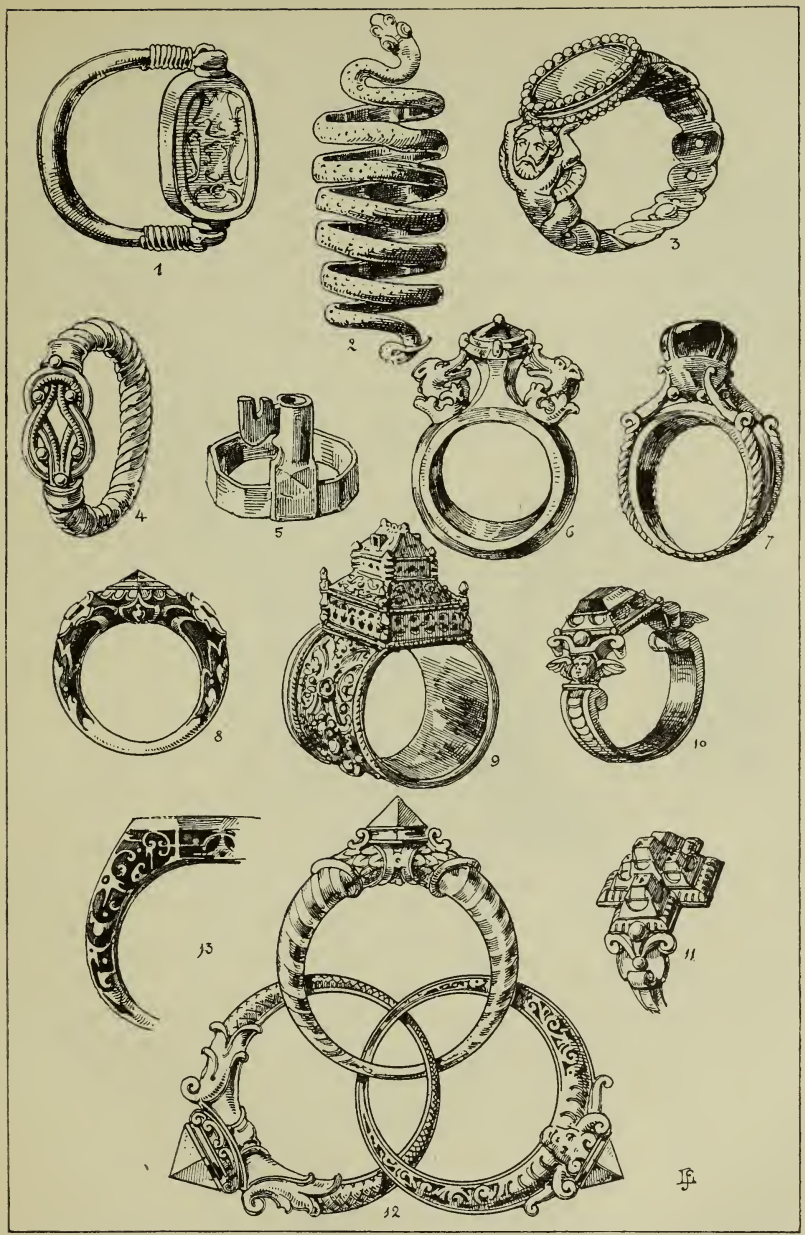


Fig. 30. Die Entwickelung des Ringes. 1. Aegyptischer Siegelring. 2. Griechischer Schlangenring (Fund von Kertsch). 3. Antik-römischer Ring (Berliner Antiquarium). 4. Römisch-etruskischer Ring. 5. Römischer Schlüsselring. 6. Gotischer Ring mit hochgestelltem Stein. 7. Gotischer Ring. 8. Renaissancering mit Email. 9. Jüdischer Trauring. 10—13. Renaissanceringe. 12. Wappen der Strozzi (Ringe mit natürlichem Diamantkristall.)

Gestalt dieser Siegelfläche vor. Diente der Ring nicht zum Siegeln, so war in dem Kasten unter dem Stein wohl eine kleine Reliquie verborgen. Als eine Besonderheit der Ringe der gothischen Periode lernen wir die Neigung kennen, den Stein auf einen sehr hohen Kasten oder Stiel zu setzen, so dass dieser Teil des Ringes übermäfsig stark vor der Hand vorspringt. Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art mit zwei Drachenköpfen, welche, aus kronenartigem Ornament hervorsteigend, den Stein rechts und links halten, besitzt das Louvre-Museum. Einen sehr schönen Ring von vergoldetem Silber, bei welchem namentlich das überleitende Ornament beachtenswert ist, und der Stein durch einen à jour gearbeiteten Drachentöter St. Georg in einem Kranz ersetzt wird, bildet Viollet-le-Duc a. a. O. III, p. 22 ab.

Der Kopfschmuck gehört namentlich soweit er das weibliche Geschlecht angeht mehr in die allgemeine Kostümgeschichte als zu unserem speziellen Stoff; auch soll nicht versucht werden, den Extravaganzen der Mode nachzugehen, welche das 15. Jahrhundert in den weiblichen Kopfbedeckungen zu Tage förderte. Erwähnt sei nur, dass diese Turbane, Wülste, Spitzhauben etc., von denen man manchmal nicht begreift, wie die Kraft einer Frau ausgereicht hat, um sie auf dem Haupt im Gleichgewicht zu halten, überreich mit Perlen, Goldflitter, Goldstickerei und Passementerie, oft sogar, wenn man den bildlichen Darstellungen der Zeit Glauben schenken darf, mit Kronen oder kronenartigen Kämmen aus massivem Metall besetzt waren.

Fig. 31. Kopfschmuck (Schapel) nach einem Bilde von B. Bruyn in der Münchener Pinakothek.

Was uns hier näher angeht, sind die Stirnreife, welche das ganze Mittelalter hindurch bei unbedecktem Haupte von den Frauen, und lange Zeit hindurch auch von den Männern getragen wurden. Zunächst nur dem Zweck dienend, die Haare aus dem Gesicht zurückzuhalten, wurden sie bald zum Schmuckgegenstand; doch verleugnen sie während des 12. und 13. Jahrhunderts die ursprüngliche Reifenform nicht. Sehr beliebt waren übrigens auch Blumenkränze, und es ist anzunehmen, dass der goldene Stirnreif sehr bald seine Formenmotive von diesem zierlichen Festschmuck entnahm. Wenigstens ist die Form aneinandergereihter Blumen oder Rosetten eine bei den Stirnreifen sehr gebräuchliche (s. Hefner-Alteneck). Diese Reifen oder „Schapel" (Chapel) wurden entweder ganz aus Metall gefertigt, oder die einzelnen Goldblumen wurden auf eine gewirkte Borte aufgeheftet. In diesen

Stirnreifen, die auch wohl einen Besatz von aufwärts gerichteten Ornamenten erhielten, darf man den Ursprung der Adels- und Rangkronen suchen, die in dem Zeremoniell der späteren Höfe zu einem

Fig. 32. Waldmannskette. Schweizer Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts.

System von Standesvorrechten erstarrten. Jedenfalls finden wir den Gebrauch, eine fürstliche Person durch Überreichung einer Schapel bei Einzügen und dergl. zu ehren, durch das ganze Mittelalter und die Spätzeit verbreitet.

Der Kopfreif der Frauen entartete dann später ebenfalls zu einem schweren, aus einzelnen Metallgliedern mit Scharnieren zusammengefügten Reif, der mit dem Rittergürtel die gröfste Ähnlichkeit hat. Von einem Behang der Reifen mit Münzen in der Art, wie wir es schon beim griechischen Kopfschmuck kennen lernten, weifs Viollet Beispiele aus dem frühesten Mittelalter vom Süden Frankreichs anzuführen, die er als byzantinische Tradition bezeichnet.

Endlich sei noch eine dem Mittelalter eigentümliche Bereicherung des Kostüms erwähnt: Der Behang mit Schellen, die ebensowohl die noch heute übliche Form hohler Kugeln, wie diejenige kleiner Glöckchen hatten. Wenn dieser Schmuck auch in der Geschichte Ulrichs von Lichtenstein schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts erwähnt wird, so finden wir ihn allgemein doch erst in dem reichen und gesuchten Kostüm des 15. Jahrhunders. Beispiele finden sich bei Hefner-Alteneck; so auf den Berliner Gobelins vom Anfang des 15. Jahrh. (Tafel 224), wo eine wahre Verschwendung dieses bedenklichen Schmuckes erscheint, der an Hals und Gürtel getragen wird; auf einer Weimarer Miniatur (Tafel 272), welche den Saum des Lendners damit besetzt zeigt, und endlich auf dem Grabstein Ludwigs von Hutten (1414), Taf. 240, mit dem schellenbesetzten Gürtel.

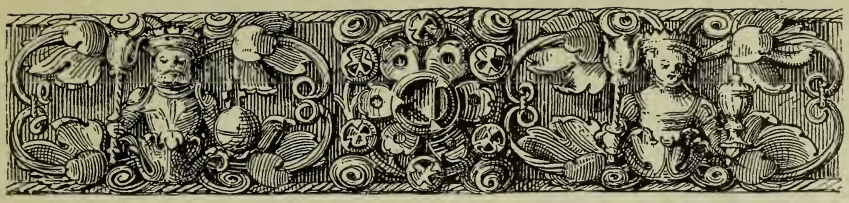


Fig. 33. Gürtel in Silber vergoldet. Schlesisches Museum in Breslau.

d. Der Schmuck in der Renaissance und der Spätzeit.

Den unmittelbaren Einfluss, den das Studium der römischen und griechischen Antike auf das Formengefühl der Renaissance ausübte, suchen wir in der Geschmeidekunst vergeblich. Nicht in der Nachahmung der Gold- und Filigranwerke, welche wir dank den Ausgrabungen der letzten Jahrhunderte jetzt als Goldschmuck der antiken Welt kennen, dürfen wir den Charakter des Renaissance-Geschmeides suchen. Wenn uns dieses heute als das herrlichste aller Zeiten erscheint, so ist dieser Vorzug mehr eine indirekte Folge zusammenwirkender Gründe, die nur zum Teil in dem wurzeln, was wir zusammenfassend „Renaissance“ nennen. Als wichtigsten unter diesen müssen wir das Erwachen zu heller Lebenslust, die laute Freude am Dasein bezeichnen, die der italienischen und französischen Welt um die Wende des 16. Jahrhunderts ihr besonderes Antlitz verleiht: jene Feste, Aufzüge, Schaustellungen, Gastmäler, die uns in Berichten jener Zeit wie ein ununterbrochener Rausch der Lebensfreude anmuten, und welche Farbenpracht und Goldglanz in der Erscheinung des Menschen zur notwendigen Voraussetzung hatten. Gleichfalls aus dem Geist der neuen Zeit hervorgewachsen ist die veränderte Stellung der Künstler, welche wir jetzt als die Meister und Erfinder der Edelschmiedekunst kennen lernen. Nicht mehr namenlose Mitglieder einer Innung, sondern freie Künstler von geschichtlicher Bedeutung sind es, von denen uns Werke der Edelschmiedekunst oder Entwürfe zu solchen überliefert sind: Ghiberti, Michelozzo, Verocchio sind aus der Goldschmiedewerkstatt hervorgegangen, deren Arbeit sie ihr ganzes Leben lang treu blieben. Pollajuolo wird als der Erfinder des Emails auf reliefiertem Grunde gerühmt. Brunellesco, der grofse Bildhauer und Architekt, Maso Finiguerra, der erste grofse Meister des Niello, Ghirlandajo, Franc. Francia, alle haben praktische Beziehungen zur Kunst des Goldschmiedes; ja der grofse Michelangelo selbst ver-

schmähte es nicht, derselben Modelle zu liefern. Und während der Name Cellini immer ein Markstein in der Geschichte unserer Kunst bleiben wird, haben wir ihm in Holbein und Dürer ebenbürtige Namen für die deutsche Goldschmiedekunst an die Seite zu setzen. Überaus zahlreich sind endlich die Meister dieser Zeit, die der Kunst des Geschmeides mit Entwürfen zu Hilfe kamen: Wir heben aus diesen sog. Kleinmeistern nur hervor: die Dürerschüler Altorfer, Hans und Sebald Beham, Hirsvogel, Schäuffelin, Pencz, Hopfer, Brosamer, Burgkmair, Jamnitzer, Hans Muelich, Heinrich Aldegraever, denen von Franzosen und Niederländern würdig zur Seite treten: Du Cerceau, Woeiriot, Hans Collaert, Paul Vlynt, Adrien de St. Hubert,

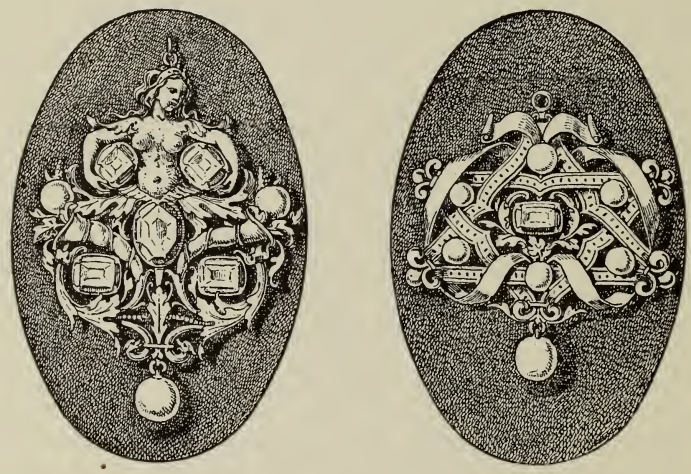


Fig. 34. Zwei Entwürfe zu Anhängern von Hans Holbein aus dem Londoner Skizzenbuch.

Michel Blondus, René Boyoin von Angers, sowie die späteren Meister Christof von Sichem und Daniel Mignot.

Ohne sich auf die damals noch fast unbekannten Formen des antiken Geschmeides stützen zu können, schufen diese Künstler ihre Erfindungen in einer vollständig neuen und selbständigen Formensprache, die wir eben als das Geschmeide der Renaissance bezeichnen. Für die Ausführung ihrer künstlerischen Gedanken aber stand ihnen die handwerkliche Tradition des Mittelalters zur Seite, die wie auf allen Gebieten, so auch auf dem der Bijouterie eine Höhe des technischen Könnens bezeichnete, welche sich nur in fast übermütiger Steigerung der Schwierigkeiten Genüge thun konnte. So gibt es keine Technik des Treibens, Gießens, Ziselierens, des Edelsteinschliffs und der Fassung und vor allem des Emails, in der die Goldschmiede

dieser Zeit es nicht zur Meisterschaft gebracht hätten, und in der sie durch den berühmten Traktat des Cellini nicht noch heute unsere Lehrer wären.

Um einzelne charakteristische Merkmale aufzuführen, welche das Renaissancegeschmeide von demjenigen des Mittelalters und der folgenden Spätzeit unterscheiden, heben wir vor allem das massenhafte Auftreten desselben hervor. Nicht allein die überaus zahlreichen um das Jahr 1500 allerorten erlassenen Luxusverbote, die einer Übertreibung des Schmuckes entgegenzuwirken suchen: mehr noch die Bildnisse jener Zeit belehren uns, dass Martial d'Auvergne Recht hatte, wenn er derselben den Vorwurf machte, dass sie sich „in Geschmeide zu panzern liebte". — Vor allem war es der Kettenschmuck, der den ganzen Oberkörper vom Hals bis zum Gürtel bedeckend als ein Merkmal dieser Zeit betrachtet werden darf. Als ein weiteres ist die Vorliebe an der farbigen Erscheinung des Schmuckes zu bezeichnen. Das Gold in seiner natürlichen Farbe verliert an Schätzung und kommt nur selten noch zur Erscheinung: wo es irgend mit der Darstellung zu vereinen ist, wird es mit Email überzogen; buntfarbige Edelsteine, denen der Diamant nur als Gegensatz dient, Perlen und geschnittene Steine finden reiche Verwendung. Der Mafsstab wird kleiner, die Einzelform des Schmuckstücks feiner und reicher an Motiven; oft geht dieser Reichtum an winzigen Einzelheiten bis zur Schädigung des Gesamteindrucks. Die zentrale Bildungsform, die dem Mittelalter ganz durchgehend eigen war, wird mehr und mehr verlassen; nicht nur die Agraffen und ihre neue Form, die Anhänger, nehmen eine Kompositionsweise an, die sie als symmetrische, hängende Ornamente erkennen lässt; auch Kettenglieder,

Fig. 35. Darstellung italienischen Frührenaissance-Geschmeides von einer Miniatur im Museum zu Gotha.

Knöpfe und dergleichen folgen dieser Neigung. Alle gröfseren Stücke bekommen einen erzählenden Inhalt: Im Rahmen der ornamentalen Komposition bewegen sich kleine Figurengruppen, die nur selten noch einen religiösen Vorgang, darunter am meisten wohl die „Verkündigung" darstellen: der neue Gedankenkreis, den die Litteratur der Renaissance aufgeschlossen hat, die griechische und römische Mythologie, liefert auch hier die Stoffe der Darstellung.

Von den einzelnen Gattungen des Geschmeides liegt uns als Weiterbildung des Fürspans der Anhänger am nächsten, ebensowohl wegen der grofsen Zahl von Beispielen wie wegen der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungsformen. Ehe wir jedoch auf die im deutschen und französischen Schmucke vorkommenden Formen eingehen, sei es erlaubt, auf Fundstätten für solche der italienischen Frührenaissance hinzuweisen, die weniger beachtet worden sind, als sie es verdienen: Es sind die Randzeichnungen in den Kirchenbüchern des 15. Jahrhunderts in den Kathedralen von Siena, Florenz, in der Brera zu Mailand, in der Barberinischen Bibliothek zu Rom und anderwärts. Sicher war es der unmittelbare Eindruck des Geschmeideluxus der Geistlichkeit im späteren Mittelalter, der die Miniaturisten dieser Zeit veranlasste, die Darstellung dieser mit Perlen bestickten, mit Bijouterien besetzten Borten der Kirchengewänder unmittelbar als Randleisten der mit entsprechendem Luxus geschmückten Kirchenbücher zu verwenden. Auch mag an die oben erwähnte Verbindung der Goldschmiedekunst mit den übrigen Künsten erinnert werden, die in dem Italien des 15. Jahrhunderts soweit ging, dass die meisten Maler, Bildhauer, Architekten und nicht minder auch die berühmten Miniaturisten jener Zeit ihre erste künstlerische Lehre bei den Goldschmieden und Juwelieren bestanden. Anders ist auch kaum die überaus verständnisvolle Wiedergabe der Juwelen in den genannten Kirchenbüchern zu erklären, die den berühmten Liberale di Giacomo da Verona, den Florentiner Giovanni di Giuliano Boccardi, den Dominikanermönch Fra Eustachio, Attavante, den Miniaturisten des Königs Matthias Corvinus von Ungarn, Litti di Filippo Corbizi, Monte di Giovanni, Antonio di Girolamo u. a. zu Erfindern hatten. Als einen der geschicktesten Meister nach dieser Richtung, dessen Erfindungen ein in Originalen gänzlich verschwundenes Genre reizvollsten Frührenaissance-Schmuckes bezeichnen, lernen wir aus einem im Museum zu Gotha befindlichen, 1478 zu Venedig gedruckten Dekretalenbuche einen Meister Benedictus Patavinus kennen. (Fig. 35.)

Die Anhänger des 16. Jahrhunderts verleugnen zu anfang ihre Abstammung von dem kreisrund oder wenigstens zentral komponierten Fürspan nicht, indem sie ebenfalls diese Form beibehalten, die manchmal mit Perl-Pendeloques behängt ist. Doch bildet dieselbe immerhin eine Ausnahme und mag uns in manchen Fällen veranlassen, das rosettenartige Schmuckstück nicht als Anhänger, sondern

als Gürtelschloss, Kleiderbesatz oder Kettenglied zu betrachten. Doch wird, auch wenn die Gesamtform noch kreisrund ist, nicht selten die zentrale Komposition dadurch verwischt, dass eine figürliche Scene in die Mitte gesetzt wird. Am meisten bleiben der alten Form diejenigen Anhänger treu, deren Hauptteil ein geschnittener Stein oder eine Medaille bildet, wobei oft die Fassung zu einem kleinen mit aufgesetzten Ornamenten belebten Rahmen einschrumpft. Die zum Teil meisterhaften Beispiele für diese letztere Art von Anhängern muss man meist in den Münz- und Medaillenkabinetten suchen, denen sie durch den überwiegenden Wert des betreffenden Mittelstücks zugewiesen werden.

Im allgemeinen kann man sagen, dass der in geschlossener mehr zentraler Form komponierte Schmuck dieser Gattung mehr der italienischen Kunst angehörte, wo es lange Zeit gebräuchlich blieb, die figürlichen Darstellungen, auch nachdem man gelernt hatte, dieselben als vollständige Freigruppen auszuführen und zu emaillieren, auf einen ruhigen Hintergrund von Jaspis, Lapis oder einen andern Edelstein aufzusetzen. Dass derartig montierte Schmuckstücke in allen Museen und Schatzkammern auf den Namen Cellini getauft sind, darf uns nach der renommierenden Lebensbeschreibung dieses Künstlers ebensowenig wundern, wie es uns gegen seine Zeitgenossen ungerecht machen darf, unter welchen wir als ältere Meister Giovanni Turini aus Siena, Antonio Pollajuolo, den Florentiner, den Mailänder Ambrogio Foppa, genannt Caradosso und Cellinis Meister, Michelangelo di Viviano, nennen, während mit ihnen gleichzeitig der Mailänder Girolamo del Prato und die drei Brüder Piero, Giovanni und Romolo del Tavolaccio als Geschmeidekünstler Ruhm erwarben. Als Eigentümlichkeit der nordischen (deutschen, flamändischen, französischen und englischen) Anhänger dieser Zeit kann man eine reiche, bisweilen unruhige Silhuette bezeichnen. Wenn dieselbe sich auch im ganzen in rauten- oder herzförmigen Linien bewegt, so liebt man es, diese Linien durch Ranken, heraustretende Flügel von Vögeln oder Engeln, durch Obelisken oder dergleichen zu durchbrechen. Die eigentlichen Kartuschenformen, die Schilder mit aufgerollten Rändern, bilden eine besondere Gruppe, welche der zweiten Hälfte des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehörte. Die Verdoppelung des Rahmens welche dem Kartuschenwerk eigentümlich ist und zu mannigfachem Verschlingen und Durchdringen Anlass gibt, wird mit Hilfe verschiedenfarbiger Emaillierung hierbei mit Vorliebe ausgenutzt. Besonders sind es die Kettenglieder und die schlossartigen Mittelstücke, welche oft zur Aufnahme des Anhängers den Ketten eingefügt werden, die uns hierfür schöne Beispiele liefern. Unter den Kleinmeistern sind es besonders Du Cerceau und Dan. Mignot, welche dies Kartuschen-Genre kultivieren.

Nicht eben häufig haben die Meister des Renaissance-Schmucks

das Bedürfnis, die figürlichen Vorgänge auf den Anhängern in einen architektonischen Rahmen einzuschliefsen. Dass das ganze Bijou einen solchen bildet, wie bei einer Kamee des Louvre, (s. Fig. 36, 5) dürfte zu den gröfsten Seltenheiten gehören. Aber auch dass eine „Caritas", eine „Verkündigung" in eine architektonische Nische versetzt wird, ist ein Ausnahmefall; das architektonische Gerüst beschränkt sich nicht selten auf einen horizontalen Balken, welcher durch eine Reihe verschiedenfarbiger Tafelsteine gebildet wird, und zwei ebenso gebildete Obelisken, die rechts und links den Abschluss bilden. Nur bei den kleinsten Beispielen von Anhängern finden wir die Komposition flach in einer Ebene liegend; meist besitzt sie ein nicht unbedeutendes Relief. Technisch gesprochen besteht ein derartiges Stück aus zwei, drei, auch vier Lagen ornamental durchbrochenen starken Goldblechs, so komponiert, dass durch die Öffnungen des oberen die korrespondierenden Partieen der unteren Lage hindurchgesehen werden. Diese manchmal konvex gebogenen Schilder sind mit Nieten, die oft 1 cm lang sind, aufeinander befestigt; die meist in sehr hohen Kasten sitzenden Steine und die emaillierten Freifigürchen der obersten Lage vergröfsern noch die Höhe der ganzen Komposition, die bei den gröfsten Beispielen bis zu 4 cm steigt. Im allgemeinen sind übrigens diese Geschmeide eher von kleinerem Mafsstabe; das gröfste uns bekannte Stück befindet sich in dem Rothschild-Museum zu Frankfurt und misst $13\,^1/_2$ cm Länge auf 8 cm Breite. Beachtenswert ist, dass bei den Anhängern des 16. Jahrhunderts (ausnahmsweise auch bei solchen des 17.) die Rückseite künstlerisch durchgeführt zu sein pflegt. Die Rückfläche der untersten Lage ist geglättet, mit hübschem Ornament graviert und dies mit Email oft in reicher transluzider Farbenwirkung ausgefüllt. (Fig. 36, 4.)

Auch an den Schauseiten, besonders an den figürlichen Darstellungen dieser Anhänger zeigt sich die Emaillierkunst auf ihrer Höhe. Wenn die Schmelzfarben auch alle Teile in wunderbarer Farbenharmonie überziehen, so wissen die Künstler dieser Zeit mit aufserordentlichem Takt kleine Partien in Gold, manchmal das Haar der Figuren, die Mähne von Pferden, einen Gewandsaum, eine Waffe stehen zu lassen, die als blitzende Pünktchen zur Harmonie des Ganzen beitragen. Auch die verschiedene Anwendung der durchscheinenden und der opaken Emaille, sowie der halbopaken weifsen auf Rotgold für die Fleischteile (neben welcher auch häufig letztere ganz weifs vorkommen), findet man mit erstaunlicher Sicherheit abgewogen. Besonders beliebt ist der Besatz der äufsersten Ranken mit winzigen, weifs emaillierten Perlchen.

Als Gegenstände der figürlichen Darstellung überwiegen, wie bereits oben gesagt wurde, die Szenen der antiken Mythologie: das Urteil des Paris ist sehr beliebt, Hercules als Hydratöter, die Jagd des Meleager (neben häufig vorkommenden sonstigen Jagdszenen) und

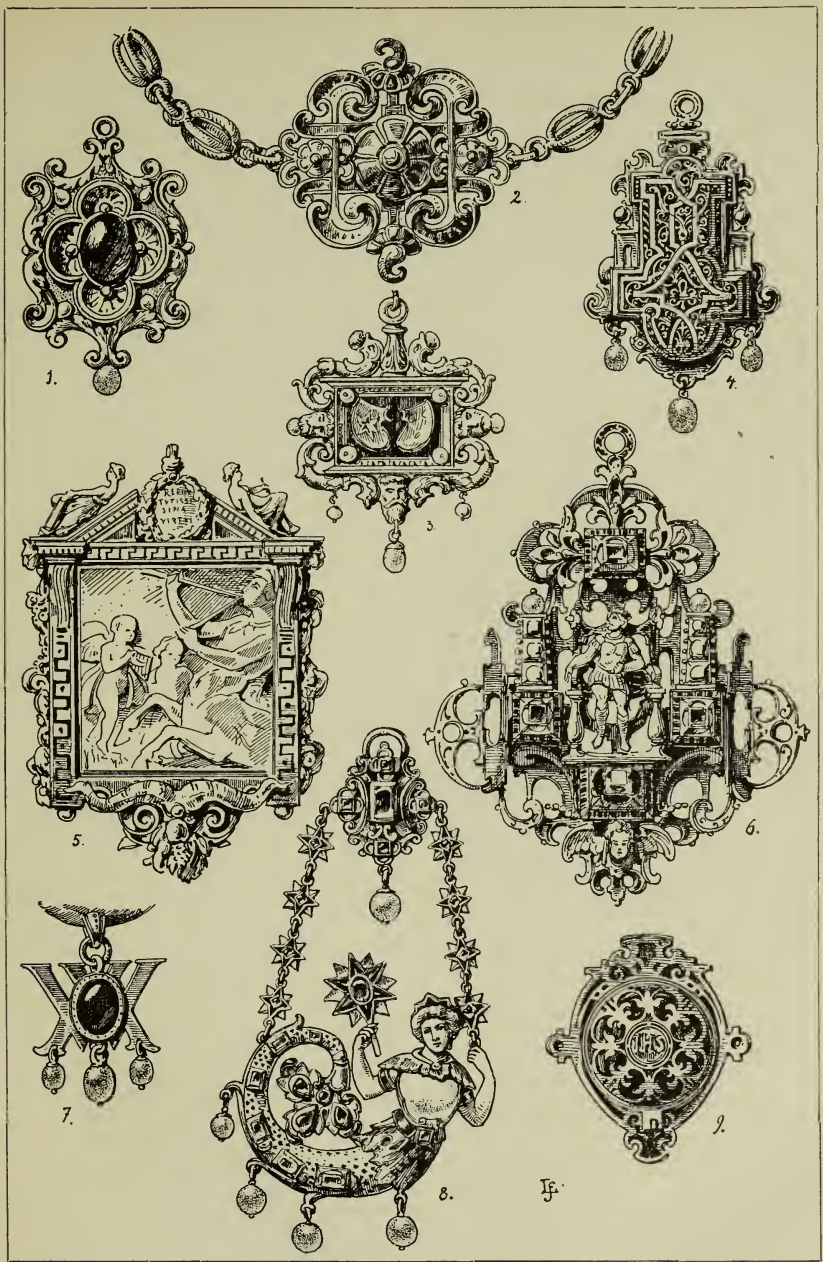


Fig. 36. Renaissance-Anhänger. 1. Von einem italienischen Bilde. 2. Aus dem preuss. Kronschatze. 3. Aus dem Kensington-Museum. 4. und 8. aus dem Rothschild-Museum. 5. Aus der Bibl. nationale, Paris. 6. Aus dem Pester Museum. 7. Barettbehang von einem Bilde. 9. Aus den vereinigten Sammlungen in Stuttgart.

vielfache der Antike entlehnte allegorische Figuren. Auch die christliche Allegorie ist nicht ausgeschlossen: neben der häufig dargestellten Caritas, einer weiblichen Gestalt mit zwei Kindern, oder ihrem Symbol, dem Pelikan, kommt Glaube, Liebe, Hoffnung, St. Georg, der Drachentöter, und besonders häufig die Verkündigung vor. Abweichend von dieser Gattung von Anhängern, die immer eine geschlossene Komposition bilden, sind diejenigen, welche aus einer einzelnen Figur gebildet werden, mag dies nun ein Adler, eine Taube (Symbol des heil. Geistes), ein Löwe, Dromedar, Hund oder Seeungeheuer sein. Meist giebt eine Monstreperle zu solchen Bildungen Anlass, die dann in häufig überraschend geschickter Weise in den Rumpf oder die Brust dieser Gestalt eingefügt ist. Sehr anmutig sind in dieser Art häufig Sirenen gebildet, von denen das Rothschild-Museum zwei besitzt. Für die seltsamsten Bildungen von Drachen, Fischen, Hähnen, Papageien etc. bieten viele Sammlungen, vor allem neben der Rothschildschen auch das Grüne Gewölbe genugsam Beispiele.

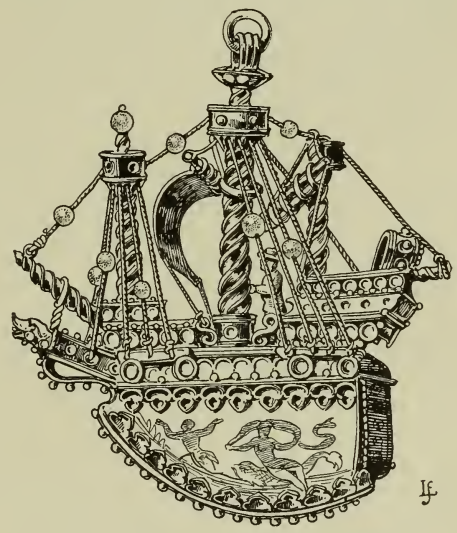


Fig. 37. Anhänger in Form eines Schiffes im Rothschild-Museum.

Eine Besonderheit vielleicht venezianischer Herkunft bilden die Anhänger, welche ein an Kettchen hängendes Schiff darstellen, wobei die Form des alten Kriegsschiffs mit hochgebautem Heck und grofser Schiffslaterne streng eingehalten wird. Eins der schönsten, ein reich emailliertes Stück von $8^1/_2$ cm Höhe, besitzt ebenfalls das Rothschild-Museum. (Fig. 37.) In der Wiener Schatzkammer befindet sich ein ähnliches Stück in Form einer Gondel, von zwei Ruderern geführt, deren Insassen von einem Mandolinspieler unterhalten werden.

Gewiss bestanden in den uns oft befremdlich und spielend vorkommenden Motiven dieser Anhänger Beziehungen, die uns heute unverständlich sind; ein nicht geringer Teil derselben waren Gnadengeschenke von Fürsten, sogenannte „faveurs“, die zur Belohnung bestimmter Dienste verliehen wurden zu einer Zeit, da die Hausorden der Fürsten noch nicht gestiftet waren. Leider liegt über der frühesten Geschichte der Orden, die in diese Zeit fällt, von denen aber nur

noch ein kleiner Teil besteht, ein schwer zu lüftendes Dunkel. Auch bestanden zu jener Zeit nicht wenige Gesellschaften und Verbindungen, zum Teil vielleicht zu humanitären Zwecken gegründet die ebenfalls in Ketten und Anhängern ihre Abzeichen hatten. So finden wir im Grünen Gewölbe eine Kette des „Ordens der brüderlichen Liebe und Freundschaft“ 1592, einen andern mit einem Anhänger, von 1589 datiert, der in Email die Gestalten der Virtus und Perseverantia enthält nebst der Devise „Virtutis amore“. Als fürstliche Gnadengeschenke haben wir sicher die sehr grofse Gruppe von Anhängern aufzufassen, die nur aus einem Buchstaben oder Monogramm bestehen oder solches statt anderer Insignien in einem ornamentalen Rahmen tragen. Auch hierfür finden wir das prächtigste uns bekannte Beispiel im Rothschild-Museum: ein AM unter einer Krone, ganz aus Diamanten gebildet, die Rückseite weifs emailliert mit Goldornament. Zu unterscheiden von diesen fürstlichen Namenszügen sind die mit religiöser Beziehung angewandten, vor allem die Monogramme von Christus und Maria.

Von den bisher betrachteten Brustgehängen sind die Hut- oder Barettanhänger in ihrer Form fast gar nicht, meist nur durch ihre geringere Gröfse unterschieden. Diese Schmuckstücke, die eigentlichen „enseignes“, haben häufig den Amuletcharakter oder wenigstens irgend eine religiöse Beziehung: so trägt Philipp der Gute von Burgund eine „enseigne“ von einem Goldschmied in Boulogne „fait à la révérence de Notre-Dame de Boulogne“. Von Ludwig XI. wird als Beweis seiner Sparsamkeit in Geschmeide erzählt, dass er an seinem Hut einen Anhänger von Blei getragen habe, während er die Bijouterien seines Schatzes der Kirche verehrte. Nach Laborde (Glossaire) wäre die „enseigne“ ursprünglich ein Livreeabzeichen, das um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Schmuckstück in Mode kommt, während daneben fortwährend die religiösen „Hutbatzen“ getragen werden, die namentlich an den Wallfahrtsorten in Masse zum Verkauf kommen. Auf die erstere Bedeutung weist die „enseigne“, welche schon während des späteren Mittelalters die Juden an ihren Hüten zu tragen gezwungen waren. Sehr kostbare Hutanhänger enthält das Louvre-Museum — von noch zahlreicheren Kostbarkeiten sprechen die Inventare der französischen Könige, namentlich Heinrichs II., während eine Notiz, die wir bei Bernard Palissy (Art de la terre) finden, wonach die Emailmaler von Limoges der Konkurrenz halber die von ihnen gemalten Hutbatzen für „trois sols la douzaine“ geben müssten, uns auch mit einem billigeren Genre bekannt macht. Einfachere Formen finden sich auch auf deutschen Gemälden. Mit den kleinen Baretten, die unter Heinrich III. aufkamen, verschwindet die „enseigne“ aus der Hoftracht; an ihre Stelle tritt die Diamantagraffe für den Federstutz, von welcher wir später zu sprechen haben werden.

Derselbe Grund, der das Ohrgehänge aus dem Geschmeide

des Mittelalters vollständig verbannte, die das Ohr bedeckende Haartracht macht auch im 16. Jahrhundert seine Anwendung zu einer sehr beschränkten. Auf italienischen Bildern finden wir hier und da eine Andeutung; so bei der „Fornarina", welche ein kleines goldenes Gehänge in Gestalt einer Amphora an einem glatten Reif trägt; der preufsische Krontresor besitzt ein sehr reizvolles Original, welches ganz im Sinne der antiken Kunst aus einer doppelschwänzigen, lautenspielenden Sirene gebildet ist. (Fig. 38.) Auch die Stiche von Collaert, Birkenhulz und Woeiriot geben Beispiele von Ohrgehängen, die als kleine emaillierte Schilder behandelt sind. Von der Anwendung des Ohrgehänges in Frankreich wissen wir, dass zuerst Heinrich II. selbst Perlen im Ohre trug und dass Heinrich III. diese Sitte als Hoftracht vorübergehend in Aufnahme brachte. Vielleicht haben wir hierin

Fig. 38. Ohrgehänge in Form einer Sirene, kgl. Kronschatz, Berlin.

Fig. 39. Ohrgehänge aus dem Pester Museum.

auch einen spanischen Einfluss zu erkennen, da in diesem Lande das Tragen von Ohrgehängen bei beiden Geschlechtern ziemlich verbreitet war.

Eng verwandt mit den Brustgehängen und mit ihnen eigentlich zu einer Gruppe gehörig sind die Ketten, deren Anwendung in der Renaissancezeit eine überaus häufige war, wie denn auch alle Sammlungen gerade von diesem Schmuckstück die schönsten und zahlreichsten Beispiele aufweisen. Hier kommt sowohl die eng um den Hals (oder den Stehkragen) gelegte Kette, wie die auf den Schultern ruhende und auf die Brust herabfallende vor. (Fig. 41.) Die erstere ist in ihrer Bildung dem mittelalterlichen Gürtel verwandt: sie besteht aus einzelnen manchmal zentral komponierten Gliedern, die durch Scharniere oder Ringe verbunden sind. Nicht selten haben die einzelnen Glieder kleine Anhänger in Perlen- oder Tropfenform. Was

uns auf den Bildern der Zeit als derartiges Halsband erscheint, mag auch oft eine goldgestickte und mit Perlen und Steinen besetzte Passementerie sein. Die eigentliche Halskette wird in sehr verschiedener Weise getragen: oft ist sie so lang, dass sie mehrfach um Hals und Büste geschlungen wird (s. Bild der Johanna Seymour von Holbein), wobei dann die oberste Windung sich wie das vorbeschriebene Band fest um den Hals legt. Daneben kommen auch namentlich bei reicher Bildung kurze Ketten vor, welche die Büste nicht ganz umschliefsen, sondern auf den Schultern befestigt, nur den Vorderteil derselben schmücken. Sehr beliebt ist die Verbindung mehrerer Ketten zu einem zusammenhängenden Schmuckstück, welches die ganze Taille bis zum Gürtel wie ein Netz überzieht; eine Erinnerung an diese Art Geschmeide hat sich in dem Silberschmuck der Thüringer Bäuerinnen erhalten. Die zu solchem Schmuck vereinigten Ketten sind durchaus nicht von gleicher Art — vielmehr scheint man in gröfster Mannigfaltigkeit der Zeichnung, Gröfse und Farbe derselben einen Hauptvorzug gesucht zu haben. Die Kreuzungsstellen pflegen durch gröfsere, broscheartige Bildungen bezeichnet zu werden.

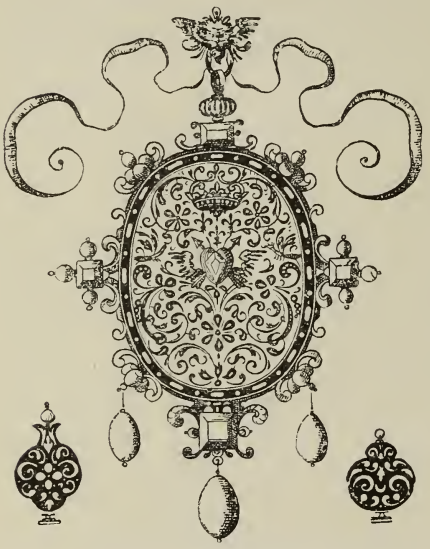


Fig. 40. Anhänger mit Ohrgehängen. Entwurf von Paul Birkenhulz.

Die Gestalt der Ketten im einzelnen ist so mannigfaltig, dass auf die bestehenden Sammlungen (Grünes Gewölbe, bayerischer Kronschatz, Rothschild-Museum, „Der Goldschmuck der Renaissance“ des Verf., Berlin, Wasmuth) verwiesen werden muss und eine Aufzählung nur die auffallendsten Bildungen herausheben kann. Die aus Draht wie geflochten erscheinende sogen. Panzerkette, welche bereits das Mittelalter kannte, bleibt in Gebrauch. Gelegentlich tritt an ihre Stelle auch die von einer gewundenen Schnur abgeleitete Form; selbst der feste Goldring von halbkreisförmigem Querschnitt begegnet uns mit Steinen besetzt als Halsband. Weit häufiger als diese aus Drahtgliedern gebildeten Ketten sind diejenigen, bei welchen jedes einzelne Glied eine besondere, bijou-artige Ausbildung erfährt. Von diesen mögen diejenigen mit runden, knopfartigen Gliedern vielleicht eine ältere Art bezeichnen. Bei der eigentlichen Renaissancekette ist jedes

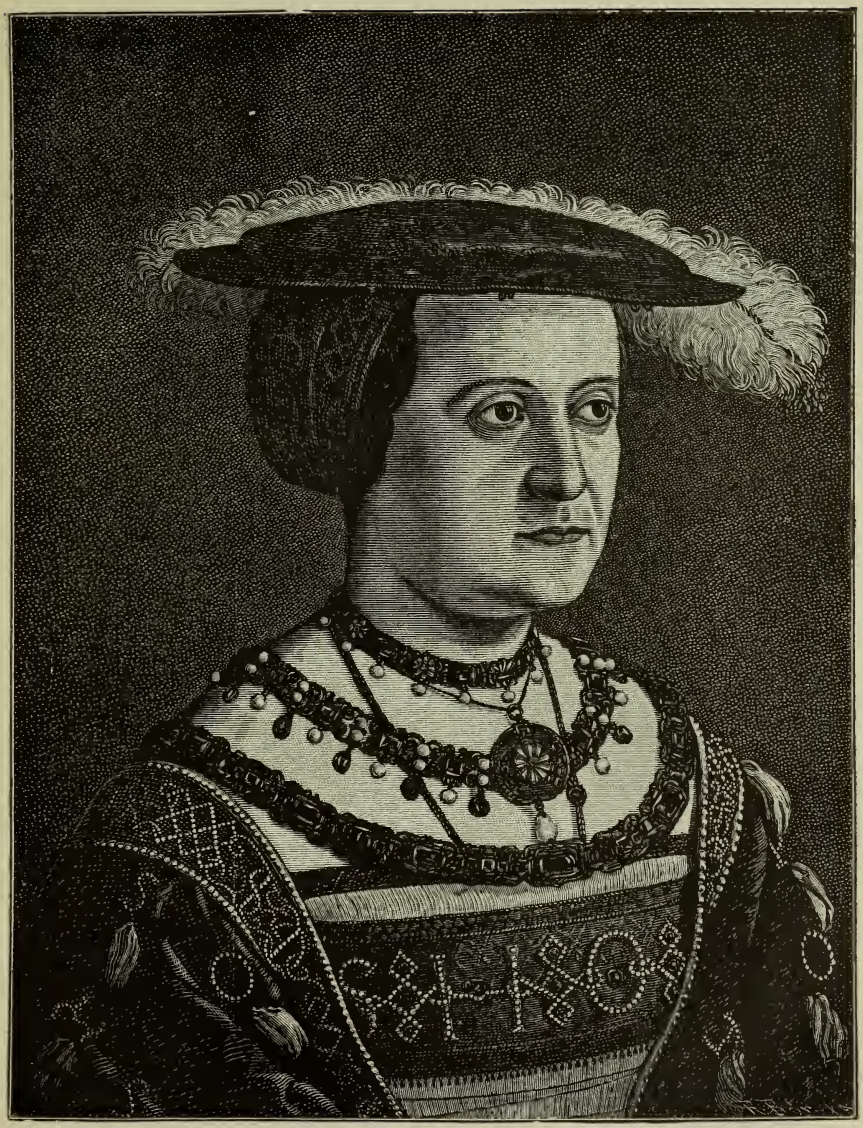


Fig. 41. Kettenschmuck auf dem Brustbild einer bayerischen Herzogin im Nationalmuseum zu München.

Glied als eine symmetrische Komposition, entweder kartuschenartig oder in hängender, nach unten endigender Tendenz behandelt, wie die Anhänger. Daher kann es denn auch wohl begegnen, dass ein einzelnes erhaltenes Kettenglied dieser Art in einer Sammlung als „Anhänger“ unterläuft. Von dieser Form giebt es eine Menge der reizvollsten Bildungen. Selten sind alle Glieder gleich: meist wechseln ein gröfseres und ein kleineres Motiv. (Fig. 42.) Ausnahmsweise findet man diese hängenden Kettenglieder statt aneinander befestigt auch gemeinschaftlich von einer Kette herabhängend. Da die Ketten dieser Art fast

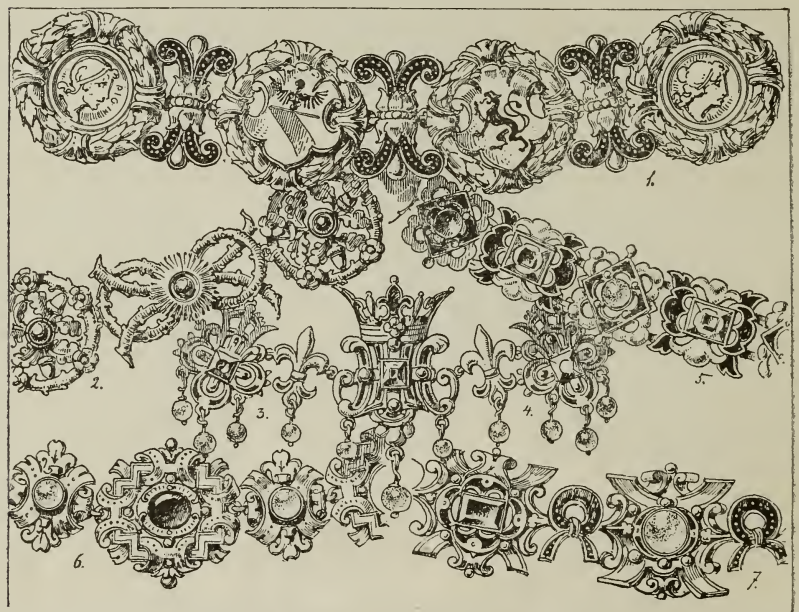


Fig. 42. Kettenmotive der Renaissance. 1. Von einem süddeutschen Bilde. 2. Silberne Schützenkette aus Amsterdam. 3. und 4. Aus dem Kensington-Museum. 5. Aus dem bayer. Gewerbemuseum. 6. und 7. spanische Motive des 16. Jahrhunderts.

aus nahmslos einen Anhänger zu tragen bestimmt waren, so wird wohl zur Aufnahme und Vorbereitung desselben ein gröfseres, reicher verziertes Mittelglied eingefügt. Von den Gnadenketten, den Trägern von „Faveurs“ war oben bereits die Rede: diese setzen sich wohl aus alternierenden Gliedern aus Buchstaben. verschlungenen Händen, Wappen und anderen beziehungsreichen Darstellungen zusammen; doch wird auch für diese gelegentlich die ganze Pracht der Bijouterie aufgewendet, wie die angeblich von H. Mielich angefertigte Stammkette des Ritterordens vom h. Georg beweist, welche sich in der bayrischen Schatzkammer vorfindet. Als eine besondere Abart sind die für Ehe-

bündnisse angefertigten „Brautketten“ zu betrachten, bei denen sich in den abwechselnden Gliedern Beziehungen zu den Namen oder den Wappen der beiden verbundenen Familien finden. Ein Schmuckstück, das ebenfalls zu den Halsketten gerechnet werden muss, sich leider aber in einem Original nicht mehr nachweisen lässt, ist der auf Bildern nicht selten vorkommende kragenartige Streifen von Goldbrokat, Passementerie oder wirklichem Golddraht-Panzer, der, mit Perlen und Steinen besetzt, meist auch noch mit tropfenartigen Perlen oder Bommeln behängt ist.

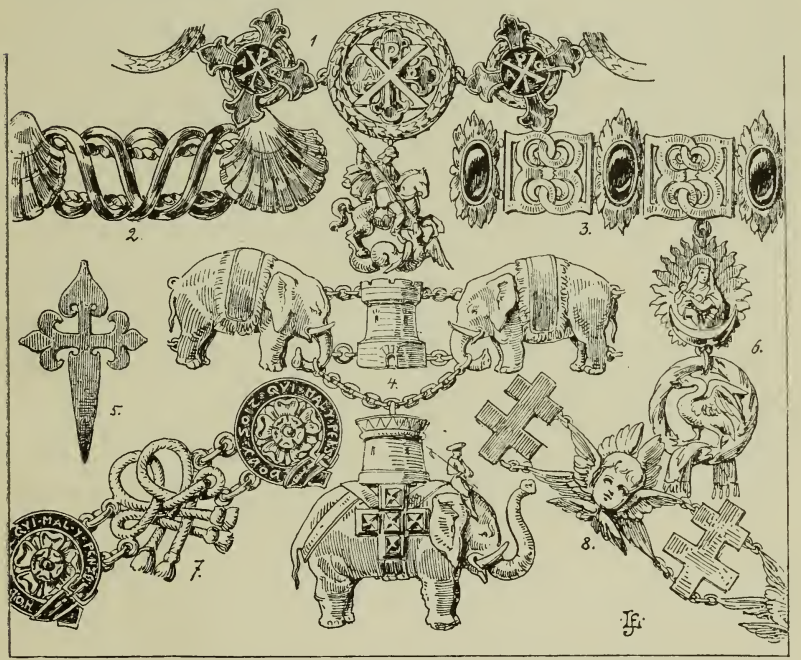


Fig. 43. Ordensketten des 16. u. 17. Jahrhunderts. 1. Der Konstantinische St. Georgs-Orden. (Italien.) 2. Französischer St. Michael-Orden. 3. Kette des Ordens vom goldenen Vliess. 4. Dänischer Elefanten-Orden. 5. Spanischer St. Jacobs-Orden vom Schwert. 6. Preuss. Schwanen-Orden. 7. Hosenbandorden. 8. Schwedischer Serafinorden.

Die wichtigsten der Ordensketten, deren formale Feststellung meist an die Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit fällt, seien hier ebenfalls kurz aufgeführt, da dieselben nicht selten einen Teil von Kron- und Hausschätzen bilden und ihre Beschreibung meist nur in umfassenden Spezialwerken anzutreffen ist*) Bekanntlich besteht bei

*) Die nachstehenden Notizen nach: „Chronik sämtlicher bekannter Ritterorden und Ehrenzeichen, welche von Suveränen und Regierungen verliehen werden, nebst Abbildungen der Dekorationen. Aus authentischen Quellen zusammengestellt von H. Schulze, kgl. preufs. Lieutenant in der Artillerie.“ Berlin, W. Moeser, 1855.

allen Ritterorden die Neigung, das Datum der Gründung in die grauesten Vergangenheit hinaufzurücken; bei den meisten findet sich jedoch ein unserer Zeit näher liegendes Datum einer Statutenrevision, das uns in den meisten Fällen statt jenes Gründungsdatums dienen muss.

Thatsächlich einer der ältesten Orden scheint der im früheren sizilianischen und sardinischen Königreich domizilierte Konstantinische St. Georgs-Orden zu sein, der ursprünglich als das vom Kaiser Konstantin den Wächtern des Labarum, der ersten Kreuzfahne, verliehene Abzeichen galt. Seine Reorganisation geschah bereits im Jahre 1191 durch den oströmischen Kaiser Isaak Angelus Flavius Comnenus, in dessen Familie auch, als sie nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453 nach Italien auswanderte und den Namen Angeli annahm, die Grofsmeisterwürde und das Recht des Ritterschlags blieb, zumal nach der Bestätigung dieses Rechtes durch die Päpste Paul III. und Julius III. Der letzte Sprössling der Kaiserfamilie übertrug 1697 die Grofsmeisterwürde an den Herzog von Parma Franz I. Farnese. Die Ordenskette des Konstantinischen St. Georgs-Ordens (Fig. 43, 1) besteht aus 15 Gliedern, ein griechisches Kreuz auf einem Lorbeerkranz darstellend, in dessen Mitte sich eine Scheibe mit dem griechischen Monogramm Christi und dem Alpha und Omega befindet. An einem gröfseren Mittelglied mit den gleichen Abzeichen hängt die Figur des Drachentöters St. Georg.

Ein thatsächlich alter Orden ist auch derjenige des heil. Jakob vom Schwert in Spanien, der ebenfalls in die Urzeiten des Christentums zurückgeführt wird, im Jahre 1030 aber schon mit Grofsmeister-Komtureien und Kommandeurs historisch nachweisbar ist. (Fig. 43, 5.) Bei einer Reorganisation 1170 erhielt er mehr geistlichen Charakter, verlor aber später sehr an Ansehen. Die ihm angehörigen Ritter trugen keine Ordenskette, sondern nur das Abzeichen, ein rot emailliertes Kreuz, welches an einen Schwertgriff erinnern sollte, an einer dreifachen goldenen Kette um den Hals. Die übrigen sehr zahlreichen spanischen Orden, wie derjenige der Malteser, der von Calatrava u. s. w., hatten ursprünglich ebenfalls keine Ordensketten; die jetzt existierenden tragen den Stempel ihrer späteren Einführung im 18. Jahrhundert.

Der schwedische Serafinen-Orden (Fig. 43, 8) soll 1260 durch König Magnus I. (Ladislaus) gestiftet sein. Historisch festgestellt ist, dass sein Enkel Magnus Erichson bei seiner Krönung 1336 bereits viele Ritter dieses Ordens schlug, ebenso wie Johann II. 1497. Das Abzeichen ist ein achtkantiger, weifs emaillierter Stern mit acht Goldperlen auf den Spitzen, die Arme belegt mit goldenen Patriarchenkreuzen, darin ein rautenförmiges, blau emailliertes Feld mit dem Namenszug J. H. S., umgeben von 4 Serafinenköpfen. Die Kette besteht abwechselnd aus 11 blau emaillierten Patriarchenkreuzen und 11 Serafinenköpfen in Gold. Der Schwertorden, 1522 von König Gustav Wasa I. gestiftet, hat eine Kette aus Schwertern im Gehänge,

abwechselnd mit Schild und Helm bestehend, die jedoch augenscheinlich modern ist — beide schwedische Orden wurden nämlich zur Zeit der Reformation unterdrückt und erst 1748 durch König Friedrich I. erneuert.

Auch die englischen Orden erfreuen sich eines hohen Alters. Der Hosenbandorden (Order of the Garter) wurde durch Eduard III. 1350 gestiftet, die Statuten erneuert durch Heinrich VIII. 1522. Das Abzeichen dieses sehr hohen Ordens ist bekanntlich das unter dem linken Knie getragene Band von dunkelblauem Samt, mit goldener Schnalle verschlossen, dem mit Goldfaden die Devise aufgestickt ist „Honi soit qui mal y pense". Die sehr schöne Kette des Hosenbandordens, die nach der Ordensvorschrift 40 Unzen Gold schwer sein soll, besteht aus 26 Gliedern; abwechselnd stellen dieselben dar: das Hosenband in blauer Emaille als kreisrunder Ring, in dessen Innerm eine rot emaillierte Rose und Schleifen aus Gold; daran hängt das emaillierte Bild des Drachentöters St. Georg, dem auch dieser Orden geweiht war. (Fig. 43, 7.)

Der Distelorden (order of the thistel) ist ein schottischer Orden, etwa in der Mitte des 15. Jahrhunderts gestiftet. Jacob V. war der erste, dessen Wappenschild mit der Kette des Distelordens umschlungen wurde. Durch die Reformation zurückgedrängt, wurde der Orden von Jacob VII. 1687 zu neuen Ehren gebracht. Das Abzeichen dieses Ordens ist ein goldener ovaler Stern, dessen Mitte auf der Vorderseite den heiligen Andreas, sein Kreuz haltend, die Rückseite die Distelblume beide in Emaille, enthält. Die Kette dieses Ordens setzt sich aus der Distelblume, rosa, mit grün emaillierten Blättern und acht verflochtenen Rautenzweigen, ebenfalls grün, zusammen.

Eine jüngere Stiftung ist der durch Georg 1783 ins Leben gerufene irische St. Patrik-Orden, dessen Kette sich zusammensetzt aus abwechselnden Rosen und goldenen Harfen, durch goldene Schleifen verbunden. Das Abzeichen, welches daran hängt, ist eine Krone; daran hängend eine Harfe, von der ein ovales Medaillon herabhängt; dies enthält ein rotes Andreaskreuz, darauf ein Kleeblatt, belegt mit drei Kronen.

Ebenfalls eine Stiftung des 14. Jahrhunderts ist der Savoysche Annunziata-Orden (ordine supremo dell' Annunziata). In seiner ersten Schöpfung durch den „grünen Grafen" Amadeo VI. von Savoyen um 1360 hiefs derselbe Orden vom Halsbande; 1518 änderte Karl III. die 1409 zuerst geschriebenen Statuten und mit ihnen auch den Namen des Ordens. Das Ordenszeichen enthält in einem aus vier Knotenverschlingungen („Liebesknoten") gebildeten Rahmen die Darstellung der Verkündigung. Im Abzeichen wie in der Kette kommen die Buchstaben F. E. R. T. (fortitudo ejus Rhodum tenuit) vor, die in letzterer mit 15 Rosen eingefasst sind, von welchen sieben weifse,

sieben rote, eine weifs und rote, auf die fünfzehn Freuden der Maria hindeutend.

Die gleichzeitige Stiftung des dänischen Dannebrog-Ordens mit dem ersten Auftreten dieses Feldzeichens unter Waldemar II. 1219 ist historisch nicht beglaubigt. Nachweisbar besteht er erst seit 1671 unter Friedrich III. Die aus dem roten Kreuz und Namenszuge gebildete Kette ist modern. Recht altertümlich dagegen erscheint die Kette des Elefanten-Ordens, der 1462 vom Stammvater des oldenburgischen Hauses, König Christian I. von Dänemark, gestiftet worden ist. Dieser Orden nahm den Elefanten als Repräsentanten der Stärke, Klugheit und Keuschheit zum Symbol und liefs ihn in der Ordenskette mit Kreuzen abwechseln. Als Anhänger dient wieder ein weifs emaillierter Elefant, einen roten Turm tragend oder (in früherer Zeit) ein Marienbild in einer Aureole, daran hängend ein rundes Medaillon mit drei Nägeln. (Fig. 43, 4.)

Der älteste französische Orden, „vom Stern", von dem wir weiter nicht unterrichtet sind, hatte schon unter Karl VII. sein Ansehen eingebüfst. Ludwig XI. stiftete 1469 deshalb den Orden vom heil. Michael. Sein Abzeichen war ein Kreuz; die Kette bestand aus silbernen Muscheln, die durch ein Geschlinge von goldenen Schnüren verbunden waren; die Devise hiefs: Immensi tremor Oceani. Jünger ist der in Frankreich zu hohem Ansehen gelangte Heilige-Geist-orden, 1578 durch Heinrich III. gestiftet, um den dem Kalvinismus zuneigenden hohen Adel enger an sein Haus zu fesseln. Das Abzeichen ist ein goldenes Kreuz mit acht Knöpfen, weifs emailliert, mit vier Lilien zwischen den Kreuzschenkeln, die Mitte der Vorderseite von einer silbernen Taube, die Rückseite von dem Bilde des heiligen Michael eingenommen. Die Kette besteht aus Lilien, Waffentrophäen und dreifach gekröntem H, die sich regelmäfsig wiederholen, und aus welchem rote Flammen hervorbrechen. Der älteste preufsische Orden, der, ohne aufgehoben zu sein, nicht mehr verliehen wird, ist der Schwanenorden, gestiftet 1440 vom Erzkämmerer und Kurfürst Friedrich II. von Brandenburg. Er ist ein Marienorden, dessen Kette und Abzeichen wunderbare Beispiele für die Symbolisierungslust der Zeit sind. Die Kettenglieder stellen ein Marterwerkzeug, zwei parallel verbundene gezähnte Stangen dar, zwischen welchen ein Herz eingepresst wird. In der Mitte hängt ein Marienbild in strahlender Aureole, daran ein zu einem Knoten geschlungenes Handtuch (Handquele) mit herabhängenden Zipfeln; auf demselben ein Schwan. (Fig. 43, 6.)

Fast aus derselben Zeit stammt der bayrische St. Hubertusorden, für einen am Hubertustag 1444 von Gerhard V., Herzog von Jülich und Berg, erfochtenen Sieg gestiftet. Das Abzeichen mit der Devise „In Trau Vast" bestand zur Zeit der Gründung in einer Kette, in deren Gliedern sich goldene Jagdhörner und Verzierungen wieder-

holten, daran anfangs ein Medaillon, später ein birnförmiger Anhänger mit der Darstellung der Hubertuslegende in Gold, daran hängend ein goldenes Hifthorn. Die jetzige Kette besteht aus 42 Gliedern, abwechselnd die verschlungenen Initialen der Devise J. T. V. in roter und grüner Emaille und länglich-viereckigen Gliedern mit der sehr kleinen, à jour ausgeführten Darstellung der Hubertusjagd.

Als der vornehmste Orden schliefslich galt der von den Herrschern Österreichs und Spaniens erteilte Orden vom goldenen Vlies (toison d'or), der 1430 durch Philipp den Gütigen von Burgund gestiftet wurde. Das Abzeichen ist ein goldenes Widderfell, aufgehängt

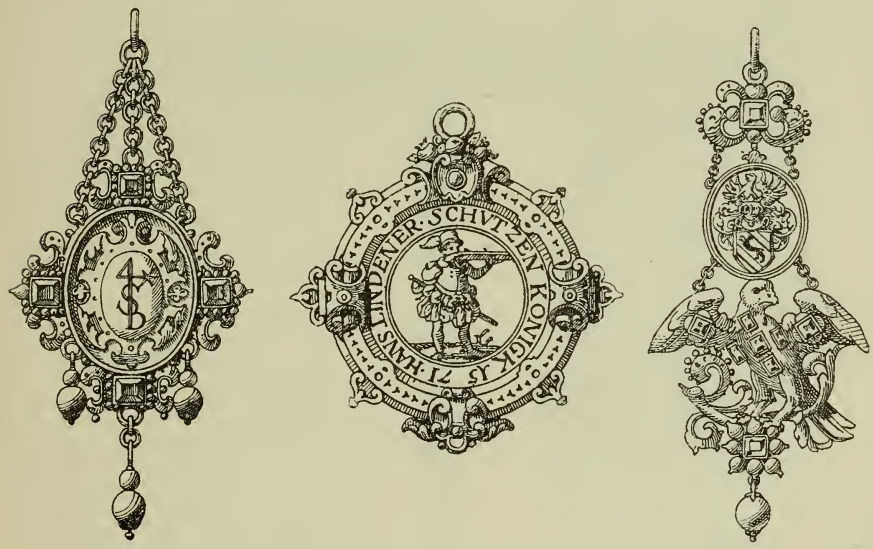


Fig. 44. Kleinode von den Schützenketten der Breslauer Schützengilde.

an einem durch einen Edelstein dargestellten, von rot-emaillierten Flammen umgebenen Feuerstein, auf dem die Devise steht „Pretium laborum non vile". Die Kette enthält abwechselnde Glieder, deren eines immer einen goldenen, mit dergleichen Flammen umgebenen Feuerstein, das andere zwei zusammengesetzte Feuerstähle aus Gold darstellt. (Fig. 43, 3.)

Als bescheidene Verwandte der Ordensketten haben wir wohl die Schützenketten anzusehen. Bei der grofsen Bedeutung, welche seit Anfang des 15. Jahrhunderts das Waffenspiel mit Armbrust und später mit dem Schiefsrohr für die deutschen Städter hatte, ist die Verwendung solcher als Siegespreis oder auch nur als Auszeichnung bestimmter Ketten gewiss eine sehr ausgedehnte gewesen. Manche Originale haben

sich noch erhalten, besonders bei den holländischen Schützengilden. (Fig. 42, 2.) Sie bestehen namentlich in der frühen Zeit aus festen Reifen, die in vier durch Ringe verbundene Teile zerlegt sind; später aus Gliederketten der mannigfachsten Formen, unter denen sich sogar bei einer in Antwerpen (Museum) existierenden Kette die deutliche Erinnerung an die Ordenskette des goldenen Vliesses findet. Als Anhänger dient oft St. Georg, der Patron aller ritterlichen Spiele, häufig auch ein Falke, eine Armbrust, in späterer Zeit die Darstellung eines Scheiben- oder Vogelschusses in bemerkenswerter Anpassung an den beschränkten Raum.

Fig. 45. Silberner Frauengürtel.

Auch der Gürtel ist, allerdings auf die weibliche Tracht beschränkt, ein wichtiger Schmuckteil des Renaissancekostüms, mit dessen Eintritt er die früher behandelte mittelalterliche Form völlig verlässt. Statt mit dem starren Reif, der seinen Platz in Hüfthöhe bekam, hat er mehr Ähnlichkeit mit dem Wehrgehänge. Wie dieses geht er von der Taille rechts abwärts nach der linken Hüfte, wo er meist zur Aufnahme des Oberkleides dient, welches in einer leichten Falte durch ihn hindurchgesteckt wird. An dieser Stelle befindet sich auch das Schlofs, von dem dann eine Tasche, Messer- und Scherenbesteck, Schlüsselhaken oder ein sonstiges Attribut der thätigen Hausfrau herab-

hängt. Die zweite Art, den Gürtel zu tragen, ist die, dass er die Taille fest umschliefst und vorn in einem langen Ende herunterhängt, welches dann meist durch einen besonders geformten Anhänger beendigt wird. Die letztere Art scheint mehr der Prunkkleidung, die erstere dem Hauskleid angehört zu haben; aus diesem Grunde findet man auch den zuerst beschriebenen Gürtel häufig aus Silber, selbst aus versilberter oder vergoldeter Bronze angefertigt. (Fig. 45.)

Originalbeispiele dieser aus flachen Panzerketten mit eingesetzten festen Teilen bestehenden Gürtel finden sich noch in den meisten Sammlungen. Dabei weisen die Verschlussschilder, manchmal auch die ganz in Guss hergestellten einzelnen Glieder oft überraschend hübsche Bildungen auf. Andere Gürtel sind in der Art der mittelalterlichen aus Leder oder Stoffborten angefertigt und mit Knöpfen, Beschlägen und Schlössern aus Goldarbeit versehen. Eine besondere Beachtung bietet der oben erwähnte Gürtelanhänger als ein dem Renaissanceschmuck allein eigentümliches Stück. Ursprünglich wohl auch mit der amuletartigen Batzel (enseigne) verwandt, nimmt er später eine selbständige, spindelartige Form an, die in manchen Fällen vermuten lässt, dass sie als Behältnis für einen Riechschwamm, eine Bisamkugel und dergl. gedient hat. Jedenfalls zählen diese Gürtelanhänger, wie sie z. B. das Rothschild-Museum besitzt, an Durchführung und Reichtum der Zeichnung zu den allerschönsten Geschmeidestücken der Renaissance. (Fig. 46.)

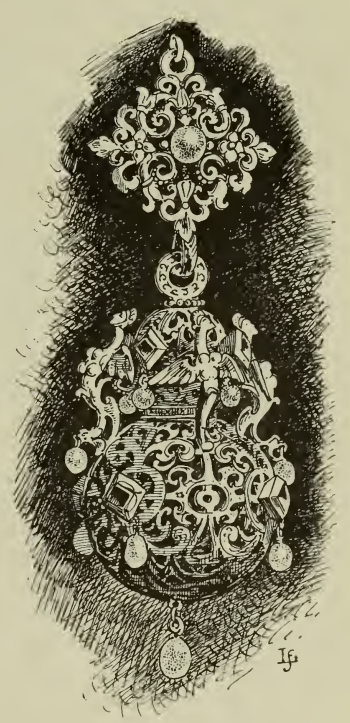


Fig. 46. Gürtel-Anhänger, Gold emailliert aus dem Rothschild-Museum.

Das Armband spielt in dieser Zeit keine gröfsere Rolle als im Mittelalter, wohl aus denselben Gründen: auch die Renaissance begünstigte das Entblöfsen der Arme nicht, sondern behielt die langen, bis auf die Hand fallenden Ärmel bei. Beispiele, die man auf italienischen Bildern (bes. P. Veronese) sieht, lassen annehmen, dass die Armbänder aus Kugeln von Gold, Bernstein, aufgereihten Kameen etc. bestanden. Ein Beispiel von einem deutschen Bild des 16. Jahrhunderts (Luthmer G. d. R., Taf. 29.) zeigt ein aus Goldarbeit hergestelltes Armband, über dem Ärmel getragen.

Der Ring findet dagegen in dem prachtliebenden 16. Jahrhundert eine Anwendung, welche diejenige aus dem Mittelalter noch übertrifft, und die in unserem Sinne nur als eine Überladung der Hände mit Ringen bezeichnet werden kann. Auf allen Fingern, den Daumen nicht ausgeschlossen, zeigen uns die Porträts jener Zeit den Ring angebracht. Jedes Fingerglied bis dicht unter den Nagel wird damit besteckt; man trägt sie über dem Handschuh und unter demselben; im letzteren Falle wird an den betreffenden Stellen das Leder geschlitzt. In der Form behält namentlich der Siegelring die aus dem Mittelalter überkommene Anordnung, dass der den Stein einschliefsende Kasten mit dem Ring aus einem Stück gearbeitet ist und die nötige Erweiterung und Verdickung durch Abkantungen und angefeilte Fasen vermittelt wird. Die hierdurch entstehenden glatten Flächen finden sich dann durch Email, besonders durch das gegen Ende des Jahrhunderts aufkommende ornamentale Champlevé in Schwarz oder Weifs verziert, für welches die Franzosen Hurtu (1614), Toutin (1619) und der Deutsche Symoni (1621) Vorlagen veröffentlicht haben. (Fig. 30.)

Für den mit einem Stein besetzten Ring hat die Renaissance dann eine eigene Form geschaffen, deren bezeichnendstes Beispiel wir um die Mitte des 15. Jahrhunderts in dem Wappen der Medici, den verschlungenen drei Ringen, finden, und das uns noch 1619 in den Stichen von Woeiriot begegnet. Diese Form beruht auf der oktaëdrischen natürlichen Gestalt des Diamants und charakterisiert sich durch einen sehr hohen Kasten, der die untere Hälfte dieses Oktaëders aufnehmen muss; die vier Seitenflächen werden dann in sehr mannigfacher Weise meist mit Zuhilfenahme von Email verziert. Diese Sitte der hohen Kasten scheint sich um so rascher eingeführt zu haben, als schon der mittelalterliche Ring (s. oben) die Vorliebe für einen hoch auftragenden Stein gezeigt hat. Neben dem Kasten sind es die denselben fassenden Ringenden, die eine besondere künstlerische Ausbildung erfahren: die antike Tradition der hinten übergreifenden Figürchen, der Sirenen, geflügelter Wesen, Vögel, aufgesetzter Masken und dergleichen klingt hierbei vielfach an. Sittengeschichtlich interessant sind auch die Doppelringe, die als Verlobungsringe dienten: zwei Ringe, so genau aneinander gearbeitet, dass sie nebst ihren Steinen wie ein Ring erscheinen, die sich aber trennen lassen und dann einer im andern hängen. Ganz von der Form des Renaissance-Ringes abweichend und vielleicht nach uralter orientalischer Tradition mit Filigran verziert sind die jüdischen Trauringe, die nur bei der Zerimonie einmal benutzt und dann in der Familie aufbewahrt werden: es sind sehr grofse und schwere, oft röhrenartige Reifen mit Knöpfen von Filigran besetzt; an stelle des Steines findet sich oft ein kleines Haus in zierlicher Filigranausführung; eine in hebräischen Buchstaben angebrachte Inschrift enthält die Devise „guter Stern“. Hierbei mag auch auf die sehr verbreiteten Eheringe der oberdeutschen Bauern

hingewiesen werden, die ein Paar der herzförmigen Milchzähne des jungen Rehbocks mit einem kleinen Schloss und zwei Schlüsseln behängt zu enthalten pflegen, eine Symbolik, die vielleicht nicht mit Unrecht auf die Vereinigung zweier reiner Herzen gedeutet wird.

Endlich begünstigte die Tracht der Renaissance noch eine Gattung von Geschmeide, das wir auch in früheren Perioden schon vorgebildet finden: das aufgenähte Ornament und die Knöpfe. (Vgl. Fig. 41.) Die letzteren bieten eine reiche Auswahl höchst interessanter zentraler Bildungen, bei deren Dekoration sowohl das Email wie farbige Steine eine bedeutende Rolle spielen; meist sind sie, wie es schon bei den Anhängern beschrieben wurde, aus zwei à jour gebildeten Schalen hergestellt. Ihre zarte und nichts weniger als glatte Bildung schliefst meist die Annahme aus, als seien sie wirklich zum Knöpfen verwendet worden. Sie dienten wohl nur, um die Verschlussstellen zu markieren, Säume und Schlitze der Gewänder reihenweise zu begleiten etc., und fallen darin mit den Besatz-Ornamenten zusammen. Diese schon im 15. Jahrhundert stark geübte Sitte, die Kleidung mit regelmäfsig gestellten Bijouterien zu benähen, die oft den Namenszug oder das Wappen des Besitzers ausdrückten, lebt auch am Ende des 16. Jahrhunderts wieder auf, als die abgesteppten Kleider in Mode kamen. (Fg. 47) Als später in der französischen Tracht des 17. Jahrhunderts Bandschleifen zur Belebung des Kostüms eine grofse Rolle spielten, kommn kleine knopf- oder broschenartige Ornamente vor, die auf die Mitten dieser Schleifen geheftet werden.

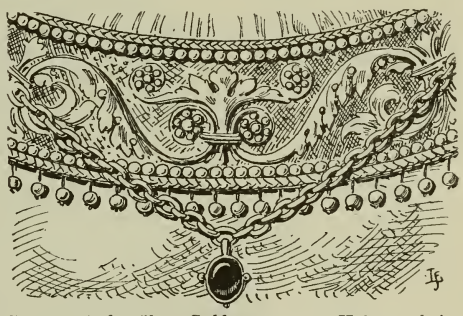


Fig. 47. Aufgenähtes Goldornament am Halsausschnitt eines weibl. Porträts aus dem 16. Jahrhundert.

So reich und glänzend das Geschmeide der Renaissance sich entwickelte, so kurz war seine Dauer. Die Richtung, welche wir im vorstehenden zu charakterisieren versucht haben und deren Hauptmerkmal die künstlerisch durchziselierte, meist figürliche Kleinplastik in Gold, gehoben durch Email und bunte Steine ist, wird abgelöst durch eine moderne Erscheinung, die eigentliche Juwelenarbeit, bei welcher das Juwel die Hauptsache, seine Geltendmachung die Aufgabe der Fassung ist. Anfangs kommen wohl noch die farbigen Edelsteine zur Verwendung, der Rubin, Saphir, Smaragd — bald aber behauptet der Diamant allein das Feld. Man pflegt diese Geschmacksänderung an die Entdeckung der Diamantfelder von Golconda zu Anfang des 17. Jahrhunderts und an die Person des Kardinals Mazarin zu knüpfen, der, ein grofser Liebhaber von Diamanten, zwischen 1641

und 1653 die holländischen Steinschneider zuerst zum Brillantschlift veranlasst haben soll, durch welchen die glänzenden Eigenschaften dieses Edelsteines in einer Weise zur Geltung kamen, wie es beim Tafel- und Rosenschnitt nicht möglich gewesen war.

Die ersten Versuche, die Komposition des Geschmeides ausschliefslich auf die Wirkung der in bestimmten Formen zusammengestellten Steine zu begründen, ohne dem plastischen Metallkörper der Fassung

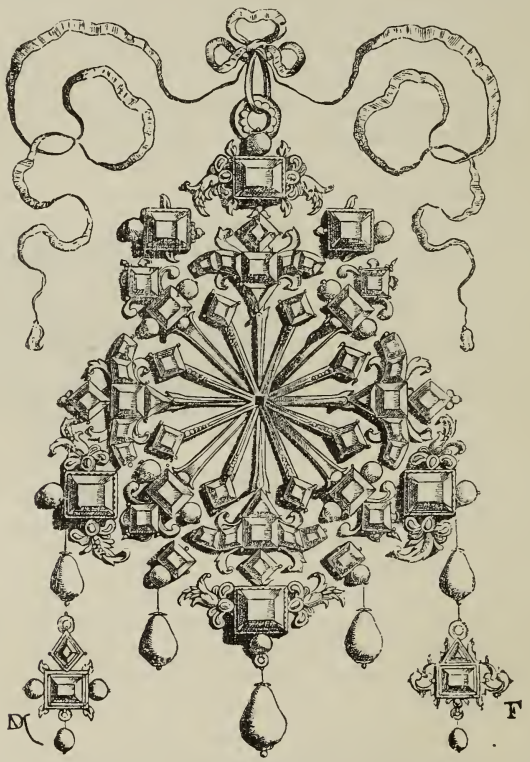


Fig. 48. Anhänger und Ohrgehänge, comp. von Dan. Mignot 1619.

eine selbständige Rolle zuzuteilen, finden wir in einigen Stichen des Augsburgers Daniel Mignot vom Jahr 1619. (Fig. 48.) Was jedoch in diesem Schmuckgenre erhalten ist, zeigt ein ziemlich langsames und schüchternes Übergehen zu dem neuen Gestaltungsprinzip. Vorläufig bleiben es noch symmetrisch gestellte Rankenzweige, für welche man, als dem Diamanten zuträglicher, als Material Silber wählt: die rundlich modellierten Blätter tragen in der Mitte einen Diamanten, an untergeordneter Stelle durch einige Diamantsplitter begleitet. Diesen Charakter tragen die Kompositionen von Petrus Marchant (1623), von Gedeon

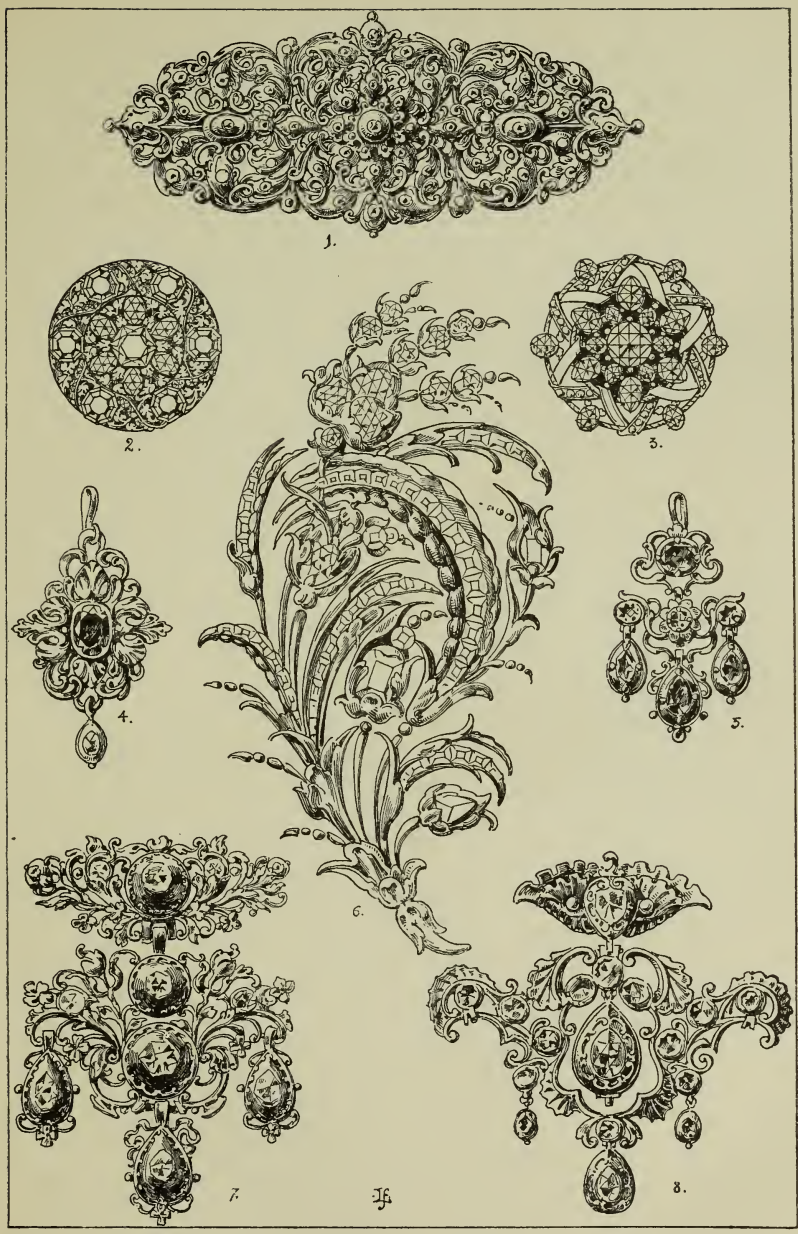


Fig. 49. Brillantschmuck des 18. Jahrhunderts. 1. Agraffe. 2. u. 3. Broschen. 4. u. 5. Ohrgehänge. 7. u. 8. Brustanhänger aus dem bayer. Gewerbe-Museum. 6. Aigrette (Kopfschmuck) von Pouget.

Légaré, der diesem Rankenwerk sehr geschickt das Motiv flatternder Bänder einzufügen wusste, Le Mercier, dem bereits genannten J. Toutin aus Chateaudun (1619). Von Niederländern, die in diesem Stile komponiert haben, ist der Amsterdamer H. Janssen (1650), von Deutschen Fr. Jac. Morisson (1697) und der Strafsburger P. Symoni (1621) hervorzuheben. Die eigentümliche Form des Blattornamentes, welches dieser Stil ausbildete, und die uns anderwärts nirgends weder in der Skulptur noch der Malerei dieser Zeit begegnet, wird von den Franzosen mit dem besonderen Namen „Erbsenschoten-Stil" (genre cosses de pois) bezeichnet. Besonders versteht man hierunter eine nicht häufig vorkommende Anwendung von Email (meist Schwarz und Weifs) auf diesem Blattwerk, wobei der Besatz mit Steinen wegfällt, und die Blätter an ihrer breitesten Stelle ein ovales Loch zu haben pflegen. Pierre Bourdon (um 1703) zeigt in seinen Kompositionen, die ebenfalls reiche Motive für Juwelenfassung enthalten, eine freiere Ornamentik.

Auch die Gegenstände, welche dieser Zeit entstammen, unterscheiden sich in der Form und in der Art ihrer Verwendung vom Renaissanceschmuck. Die Anhänger, Ketten, Kopfschmucke etc. sind leichter und offener komponiert, was schon durch das Zurücktreten der Metallarbeit bedingt war. Die Anhänger, oft aus zwei oder mehr beweglich aneinander hängenden Teilen bestehend, werden häufig an einem Sammetband getragen, welches den Hals fest umschliefst: die Halsketten haben selten noch eigene Anhänger; überhaupt sind sie im Verschwinden und machen den Perlenschnüren Platz. Desto reichlicher entwickelt sich die Agraffe, die dem Gewande an den verschiedensten Stellen angeheftet wird. Die bevorzugte Stelle beim weiblichen Kostüm ist immer noch die Brust: auf der steifen Korsage, die Ende des 17. Jahrhunderts aufkam, bot sich der Raum zu einer reichlichen Verteilung von Schmuck; und bald sehen wir dieselbe ganz mit Juwelenarbeit bedeckt, in ähnlicher Art wie bei den Damen der Renaissance Kettengehänge die Kleidertaille beinahe zudeckten. In dieser Zeit sind es aber einheitlich komponierte förmliche Kleidereinsätze, nach unten spitz zulaufende Flächen von Rankenwerk mit Brillanten; in anderem Falle auch wohl Haken und Ösen oder Schnürwerk nachahmend. Seitwärts am Kleidausschnitt und auf der Schulter war ebenfalls ein bevorzugter Platz für Agraffen und Broschen, für welche sich aus der Kleidermode Ludwigs XIV. noch vielfach die Form der Bandschleife erhalten hatte. Endlich wird im 18. Jahrhundert, als der Luxus seinen Höhepunkt erreicht hatte, auch der „panier", das aufgenommene Überkleid, in seiner ganzen übertriebenen Ausdehnung mit einzelnen Juwelenstücken überstreut, so dass auch von dieser Zeit wieder einmal gilt, dass die Frauen des Hofes ihr gesamtes Vermögen (und häufig auch noch ihren Kredit!) auf einem Kostüm zur Schau trugen. Die Herrenmode suchte durch Besetzung

von Rock und Weste mit künstlich gearbeiteten Diamantknöpfen nachzukommen. Einer der Hauptmeister dieser luxuriösen Zeit, der namentlich für Bruststücke in Form von Bouquets einen grofsen Ruhm besafs, war Lempereur, dessen Schüler Pouget der Jüngere 1762 Vorlagen für die genannten Schmuckstücke herausgab. Ein zweiter Schüler, Duflos, der 1770 ein ähnliches Werk erscheinen liefs, beklagt sich, dass man zu seiner Zeit von der Mischung farbiger Steine mit Diamanten abzukommen anfange: ein Beweis, dass man bis dahin bei aller Vorliebe für Brillanten doch noch nicht auf die farbige Wirkung des Geschmeides zu verzichten gelernt hatte. Übrigens erfahren wir, dass die Übertreibung des Schmuckes seit dem 17. Jahrhundert das Tragen falscher Steine begünstigte. Um 1758 erfand Strafs in Paris die nach ihm noch heute benannte Quarz-Imitation der Diamanten; römische Wachsperlen und Berloques, aus Perlenschalen geschnitten, wurden in Menge getragen, während in Bürgerkreisen die venezianischen Glasperlen sich grofser Beliebtheit erfreuten. Auch der Kopfschmuck nimmt ein der Spätzeit eigentümliches Gepräge an: schon das Ende des 16. Jahrhunderts gab mit den Haarnetzen, die an einer reichgeschmückten Spange befestigt waren und auf den Knotenpunkten mit Perlen oder kleinen Bijous besetzt werden, dem Goldschmied viele Gelegenheit. Im 17. Jahrhundert lieben es die Damen eine Zeit lang, ihr Haar mit Perlenschnüren zu durchflechten. Dann tritt der eigentliche Haarschmuck auf, von den Franzosen Aigrette genannt, der meist eine Art zarten Bouquets aus Edelsteinen in sehr leichter Fassung darstellt, und über ein Jahrhundert lang nebst den Perlenschnüren getragen wird. Zeitweilig wird die Aigrette auch verdrängt durch Schleifen, kleine Vögel etc. aus Diamanten, die an schwankenden Drahtspiralen auf Haarnadeln befestigt wurden, und den Namen „Wespen“ oder „Schmetterlinge“ führten. Die Sitte dieses glänzenden Haarschmuckes blieb bis unter Marie Antoinette und wurde erst gegen Ende des Jahrhunderts durch die Kämme mit hohen, aufs kostbarste verzierten Aufsätzen, sowie im ersten

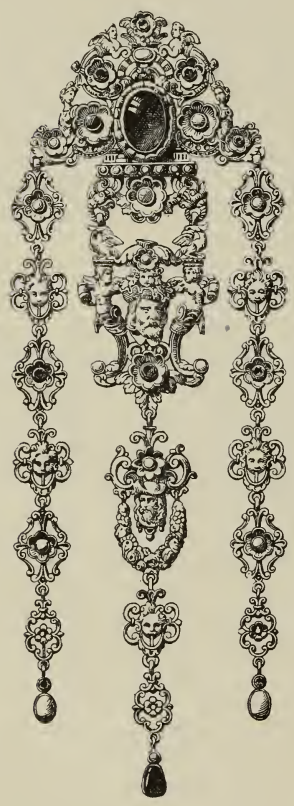


Fig. 50. Chatelaine.
18. Jahrhundert.

Kaiserreich durch die der antiken Tracht entlehnten Diademe verdrängt.

Auch das so lange verachtete Ohrgehänge kommt im 16., 17. und 18. Jahrhundert wieder auf. Wenn auch die höfische Tracht eine besondere Kunstentfaltung an diesem Schmuckstück nie recht begünstigt zu haben scheint und das einfache Perlen-Berloque als vornehm bevorzugte, so haben die bürgerlichen Klassen namentlich in Deutschland und Italien sehr zierliche, im Sinne der Spätzeit komponierte Ohrgehänge getragen, die noch zahlreich in den Sammlungen vertreten sind.

Ein weiteres in dieser Zeit ausgebildetes Schmuckstück ist die Schuhschnalle; auch hierin wird ein erstaunlicher Luxus entfaltet, der den Besatz mit Edelsteinen besonders begünstigt. Daneben kommen an der bürgerlichen und bäuerlichen Kleidung hübsche Bildungen in Filigran und auch derbere Gestalten in Bronze vor.

Zum Schluss soll, wenn auch nur flüchtig, das grofse Gebiet von Schmuckgegenständen gestreift werden, welches mit der Taschenuhr und anderem Beiwerk des Kostüms im 17. und 18. Jahrhundert zusammenhängt. Die Uhr, schon im 15. Jahrhundert als tragbarer Zeitmesser hergestellt, hatte anfangs ebensowenig die scheibenartige Form wie die Verwendung von Edelmetall zur notwendigen Voraussetzung. Die Uhren des 16. Jahrhunderts waren ziemlich hohe Cylinder von ovalem, oder Prismen von länglich-achteckigem Querschnitt; sehr oft waren sie ganz aus Kristallplatten zusammengesetzt, um das damals noch interessierende Gangwerk dem Auge nicht zu entziehen. Später erhalten sie ohne die Form wesentlich zu ändern Gehäuse von vergoldeter Bronze, die fast immer doppelt sind, sodass das äufsere durchbrochen gebildet werden kann. Daneben kommen aber auch Uhren in Kreuzform vor, deren kreisrundes Werk in die Kreuzungsstelle eingelassen ist. Allmählich im 17. Jahrhundert nehmen die Taschenuhren die kreisrunde, bei verhältnismäfsiger Dicke beinahe kugelige Form an. Die Ausstattung des äufseren Deckels und des Zifferblattes wechselt natürlich von der schlichtesten Einfachheit bis zur verschwenderischen Pracht. Ganz unabhängig davon findet man aber im Innern der Uhr auf ihrer Rückplatte stets eine Stelle, an der sich die Arbeit des Graveurs in höchster Vollendung zeigt: die durchbrochene Deckplatte der „Unruhe", der „Spindelkloben", wie er meist genannt wird. Wir können auf diesen Gegenstand, der eine ganze Geschichte der Onarmentik einschliefst, hier nicht näher eingehen. wollen ihn jedoch nicht unerwähnt lassen, da er in den letzten Jahren häufig Gegenstand der Sammlung geworden ist.

Das Zifferblatt pflegt von Silber zu sein und ist häufig mit schönen Gravierungen verziert; im 18. Jahrhundert finden wir reiche Blätter mit Emailmalerei und vierfarbigem Gold. Den Anfang zu unsern schmucklosen Emailblättern macht in dieser Zeit die Sitte, die einzelnen Zahlen

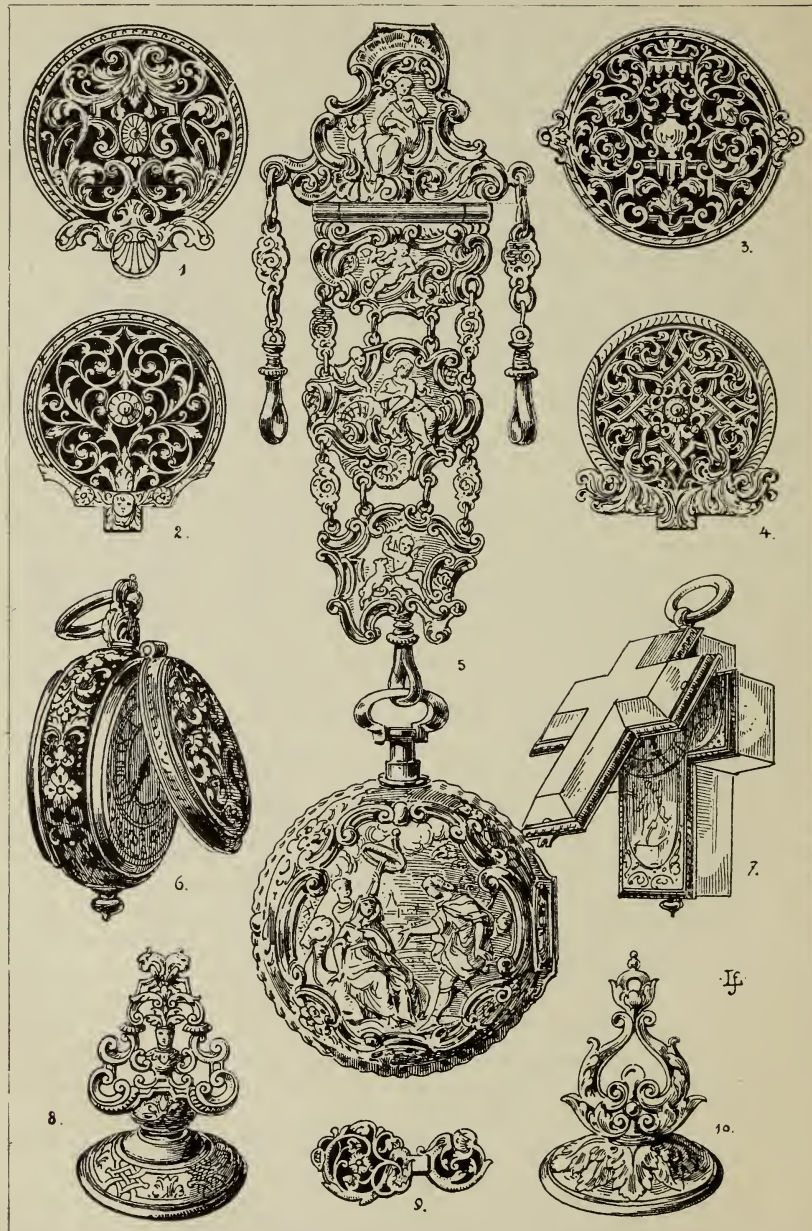


Fig. 51. 1—4. Uhrkloben, Sammlung Marfels, Frankfurt a. M. 5. Chatelaine mit Uhr im Rococostil. 6. u. 7. Taschenuhren, 17. Jahrh. 8. u. 10. Petschafte. Ende des 17. Jahrh. 9. Uhrkloben, 17. Jahrh.

auf kleinen, weifsen Emailscheiben anzubringen. Auch die aus Gold geschnittenen Zeiger bekunden oft grofse Kunst im winzigsten Raume. Der Hauptgegenstand des Schmuckes ist aber immer die äufsere Schale der Uhr; man kann behaupten, dass es keine Technik der Goldschmiedekunst giebt, die auf den Uhrdeckeln nicht ihre schönsten Proben abgelegt hätte, namentlich seit mit der Regierungszeit Ludwigs XVI. die Bijouterie einen ganz neuen Aufschwung, eine Art neuer Renaissance erlebte. Die Emaillierkunst feierte mit dem gemalten „en pleine-Email", mit durchsichtigen Schmelzauflagen auf gemustertem Grunde ihre gröfsten Triumphe; sie verband sich mit der Edelstein- und Perlenfassung, mit dem Edelsteinschnitt und der getriebenen Arbeit zu Effekten, die um so überraschender sind, als sie im kleinsten Raum, auf einer Scheibe von 3 bis 4 cm Durchmesser, dargestellt werden müssen.

Einer gleichen Ausbildung wie die Uhr erfreute sich auch das Schmuckstück, vermittelst dessen sie am Gürtel, von den Männern im Innern der Weste angehängt wurde, die „Châtelaine". Bis Ende des 17. Jahrhunderts hatte man die Uhr einfach mit dem Arbeitsetui, dem Schlüsselhalter u. s. w. zusammen an den Gürtel gehängt. Von Anfang des 18. Jahrhunderts erscheint das selbständige Schmuckstück, das im wesentlichen aus einem starken, den Haken tragenden Schild besteht, von dem eine breite aber kurze Kette herabgeht, welche an einem zweiten Schild die Uhr trägt. Daneben sind meist noch zwei und mehr Kettchen angebracht zur Aufnahme des Uhrschlüssels und des Petschafts; sehr bald artet die Sitte dieser kleinen Anhänger zum „Charivari" aus, an dem allerlei kleine Berloques, Amulette, Denkmünzen, Antiquitäten, Jagdtrophäen u. s. w. getragen werden. Auf den beiden erwähnten Schildchen entwickelt sich nun wieder die ganze Kunst des Bijoutiers, wie wir sie vorher charakterisiert haben; manchmal findet sie auch an den festen Gliedern der Kette oder an den Berloques selbst Gelegenheit, sich zu bethätigen. Von letzteren ist es namentlich das Petschaft, das in den Kreis künstlerischer Gestaltung gezogen wird. Seit der Zeit Heinrichs IV. etwa hatte sich das Petschaft vom Ring getrennt und war als besonderes Stück am Gürtel getragen worden. Am Charivari erfährt es eine neue Ausbildung, die namentlich in der Durchbildung des kurzen, flachen Griffs besteht.

Als letztes Stück der Beiwerke der Toilette, welche in das Bereich des Geschmeides gehören, sei endlich die Tabatiere und Bonbonniere genannt, zu welcher auch das Notizbuch, Taschenetui u. s. w. tritt. Wenn man die kaum ein Jahrhundert (1690 — 1790) umfassenden Arbeiten dieser Art in einer grofsen Sammlung, wie das Rothschildmuseum, durchmustert, so wird ohne weiteres klar, dass dieselbe ihre eigene Geschichtschreibung verdiene. Was man bei einer flüchtigen Erwähnung nur aussprechen kann, ist, dass die Gold-

schmiede- und Juwelierkunst der Spätzeit nirgends so mit allen ihren Hilfsmitteln studiert werden kann wie an diesen Kleinkunstwerken. Sie steht dabei auf einer solchen Höhe, dass sie sich die Miniaturmalerei wie die Emailmalerei, den Gemmenschnitt wie die Treibekunst in ihren höchsten Leistungen dienstbar macht. Als eine besondere Eigentümlichkeit kann man die grofse Vorliebe bezeichnen, welche diese Gattung von Schmuckstücken für die Verwendung farbenschöner Halbedelsteine zeigt, die sie namentlich im 18. Jahrhundert mit den Fassungen von vierfarbigem Gold zu den schönsten Effekten zu verschmelzen weifs.

Fig. 52. Anhänger und Ohrringe, entworfen von Hans Collaert.

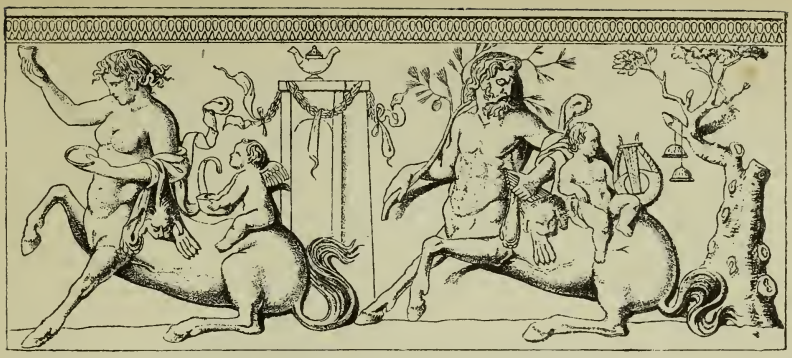


Fig. 53. Centaurenfries, in Silber, getrieben von einem römischen Becher, Museum Neapel.

2. Gefäfse, Geräte und Bildnerarbeiten.

a. Im Altertum und im frühen Mittelalter.

In gleicher Weise wie zum Schmuck der Person hat das Edelmetall schon in ältester Zeit Verwendung gefunden, um das Haus, den Tempel, die Tafel zu schmücken. Da wir in diesen Blättern aber den Zweck verfolgen, für die noch heute vorhandenen, in Sammlungen vertretenen Reste alter Edelschmiedekunst einen Wegweiser zu bieten, so können wir mit gröfserer Kürze an der Kunstübung der ältesten Zeiten vorübergehn, aus welcher uns zwar litterarische Nachrichten über unsern Gegenstand, aber verschwindend wenig Originale erhalten sind.

So beschränkt sich das, was wir über ägyptische Gold- und Silbergefäfse wissen, auf die Wandmalereien der Grabkammern, wie sie Prisse d'Avennes mitteilt. Wir erkennen aus denselben eine fortgeschrittene Gefäfsbildnerei in vergoldetem Silber oder massivem Gold, die von der menschlichen Figur einen weitgehenden Gebrauch macht und daneben die charakteristische Pflanzenornamentik, die uns aus andern Monumenten des alten Ägypten geläufig ist, nicht vernachlässigt; auch für die Anwendung von Email finden wir Belege. Originale altägyptischer Edelschmiedekunst haben sich unseres Wissens nicht erhalten.

Auf eine besondere Verwendung des Goldblechs, die man als eine Eigentümlichkeit der vorderasiatischen Völker betrachtet, weisen uns die litterarischen Nachrichten über die Goldschmiedekunst derselben, wie wir sie am ausführlichsten in den historischen Schriften der Hebräer finden. Die aufserordentlich detaillierten und offenbar mit technischem Verständnis verfassten Vorschriften über die Stifts-

hütte und ihre Ausstattung (2. Mosis, cap. 25 ff.) lassen uns auf eine hochgebildete Kunst der Edelschmiede schliefsen, die ihre Geräte, Möbel u. s. w. dadurch herstellen, dass sie einen entsprechend geschnitzten Holzkern mit aufgehämmertem Goldblech bekleiden. Die Arbeiten, welche Moses durch Bezaleel und Oholiab — wohl die ältesten uns erhaltenen Künstlernamen — auf Geheifs Jehovas ausführen liefs, waren: die Bundeslade, der Gnadenstuhl mit seiner Begleitung von Cherubim, der Räucheraltar und der siebenarmige Leuchter. Der Tisch (Altar) und die Bundeslade waren von Akazienholz mit einem Überzug von Goldblech; von massivem Feingold sollten die Opfergeräte sein: Schüsseln, Schalen, Kannen und Becher zum Spenden. Vom siebenarmigen Leuchter, an dem jedes Rohr drei „Mandelblütenkelche mit Knoten und Blumen" enthalten sollte, erfahren wir, dass derselbe nebst Lichtschneuzen und Löschhörnern gerade 1 Zentner Feingold wiegen sollte; dies ist auch das einzige dieser Geräte, von dem uns eine bildliche Darstellung überliefert ist. Allerdings spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass das im Titusbogen vorhandene Reliefbild des Leuchters nicht den ursprünglich Mosaischen, sondern den von Ptolemaeus Philadelphus gestifteten darstellt. (Fig. 54.)

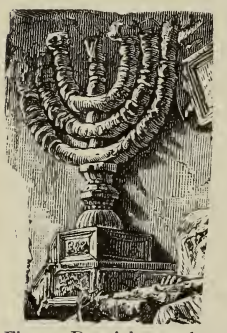


Fig. 54. Der siebenarmige Leuchter, nach der Darstellung am Titusbogen zu Rom.

Auch anderwärts in Vorderasien begegnet uns die Vorliebe für eine Bekleidung mit Blechen aus edlen Metallen. Philostratus des Älteren Beschreibung der Königsburg zu Babylon lässt uns Getäfel der Innenräume vermuten, das mit solidem Gold bekleidet gewesen, und in den Darstellungen assyrischer Möbel und Wagen auf den Alabastertafeln von Niniveh will Semper einen durchgebildeten Holzstil mit Metallblech-Bekleidung erkennen. Die Königsburg von Ekbatana in Medien wird von Polybius als von Gold- und Silberblech weithin glänzend geschildert, das nicht nur alles Holzwerk aus Zedern- und Zypressenholz, sondern auch die Ziegeln der Mauern und Dächer bekleidete. Ähnlich über einen Holzkern gearbeitet müssen wir uns auch das „goldene" Kolossalbild des Bel zu Babylon denken, ebenso wie die 150 Ruhelager und Tische von Gold, welche nach Athenaeus den Scheiterhaufen des Sardanapal geschmückt hätten.

Was uns die Homerischen Dichtungen von der Goldschmiedekunst der Griechen in vorhistorischer Zeit erzählen, ist mit Vorsicht aufzunehmen, als Übertreibungen, wie sie der Fantasie der Dichter eigen zu sein pflegen. Immerhin können wir aus gewissen Zügen auf eine ziemlich weitgehende Verwendung von Gold und Silber im Hausrat der Fürsten und Edlen schliefsen. Von goldüberzogenen Möbeln spricht der Beiname „Chrysothronos", die Goldthronige, der

verschiedentlich der Hera, Eos und Artemis beigelegt wird; einen silbernen, von sidonischen Künstlern gearbeiteten Mischkessel stiftet Achilleus als Preis bei den Leichenspielen um Patroklos. Auch die Schilderung von dem berühmten Schild dieses Helden weist neben anderm, was wir von Hephaistos' Kunst als Silberschmied erfahren, auf getriebene Silberarbeit im Stil der vorderasiatischen Kunst hin; es ist die gleiche Einteilung der Darstellung in konzentrische Streifen, wie sie der letzteren geläufig ist. Wir werden uns diesen Einfluss

Fig. 55. Hildesheimer Silberfund: Grosser Krater.

von Asien auf die griechische Silberschmiedekunst bei den lebhaften Handelsbeziehungen kaum gross genug denken können: spricht doch auch Herodot von den fabelhaften Weihgeschenken, welche asiatische Fürsten in die griechischen Heiligtümer stifteten, und unter denen er einen goldenen Löwen von zehn Talenten Gewicht, ein Geschenk des Kroesus an das Orakel zu Delphi, namhaft macht. Ebenso erwähnt er die Geräte aus Gold und Silber, welche die Griechen nach den siegreichen Schlachten der Perserkriege, namentlich von Plataeae, als Beute in die Heimat brachten. Man muss sich erinnern, dass diesen

siegreichen Kämpfen sehr bald die Zeit folgt, welche die höchste Blüte griechischer Kunst erstehen sieht; und sicher haben wir auch in dieser Zeit den Einfluss der asiatischen Bekleidung eines Holzkerns mit Edelmetall in den allerorts entstehenden „chryselefantinen" Götterbildern zu erkennen. Mit diesen Ausführungen, bei welchen über einem skulpierten Holzkern die Fleischteile mit Elfenbeinplatten, alles andere mit Gold belegt war, dem durch Email und eingesetzte Edelsteine besonderer Schmuck hinzugefügt wurde, tritt die Goldschmiedekunst in das Gebiet der Bildnerei ein. Es muss dabei unentschieden bleiben, ob die grofsen Bildhauer, ein Phidias und Polyklet, an deren Namen sich die Nachrichten von den chryselefantinen Werken in Athen, in Olympia, Elis und anderwärts knüpfen, nur die Modelle zu diesen teilweise kolossalen Statuen schufen und die Ausführung in Holz, Elfenbein und Gold besondern Spezialtechnikern überliefsen, oder ob wir sie uns selbst mit dem Ziseliereisen und am Emailierofen zu denken haben. Von der Pracht und der Menge dieser Statuen weifs noch Pausanias in seinem Reisewerk im 2. Jahrhundert n. Chr. zu erzählen, der sowohl von der Pallasstatue im Parthenon der athenischen Akropolis, wie von dem Jupiter zu Olympia eine eingehende Beschreibung giebt. Das vierte Jahrhundert unserer Zeitrechnung scheint jedoch keins dieser kostbaren Werke überdauert zu haben.

Wenn also von den Gefäfs- und Bildnerarbeiten der griechischen Edelschmiede aufser einer herrlichen, bei Jekatherinoslaw gefundenen Vase mit Darstellungen vom Einfangen und Zähmen wilder Pferde (Eremitage-Mus.) uns keine Reste erhalten sind, so macht uns Plinius und andere Schriftsteller doch mit einer Reihe von Namen solcher bekannt, die noch zur römischen Kaiserzeit etwa ebenso gefeiert wurden, wie heute bei uns ein Cellini und Jamnitzer. Mentor, wahrscheinlich unter den unmittelbaren Nachfolgern des Phidias, wird von Martial erwähnt: vier Paar grofse Silbervasen aus seiner Werkstatt gingen beim Brand des Tempels zu Ephesus 356 unter; er und sein Bruder werden als „toreutores und caelatores" bezeichnet. Akragas war Zeitgenosse von Skopas und Praxiteles, Mys mit Mentor gleichzeitig, Stratonikos aus Athen lebte im 3. Jahrhundert. Aus Cyzikos war Tauriskos; Antipater wird von Plinius als der Verfertiger eines berühmten Gefäfses mit einem schlafenden Satyr erwähnt. Die beiden Mytilenaeer Eunichus und Hekataeus sind Zeitgenossen des Pompejus. Aus gleicher Zeit stammt Zopyrus, der Verfertiger zweier berühmter Becher mit der Geschichte des Orestes. Pytheas, der eine Generation später lebte, war berühmt wegen eines Mischkessels, auf welchem Odysseus und Diomedes dargestellt waren, wie sie das Pallasbild entführen. Die Becher desselben Künstlers, auf welchen Szenen aus dem häuslichen Leben ziseliert waren, schildert Plinius als so überaus delikat gearbeitet, dass sich zu seiner Zeit kein Silberarbeiter fand,

der sich getraut hätte, sie abzuformen, geschweige denn nachzumachen. Seine Zeitgenossen waren Pasiteles, berühmt für Tierstücke in Silber, und der Epheser Posidonius, dessen Athleten und Jagdszenen gerühmt wurden.

Den Römern brachten ihre Eroberungszüge wie in anderen Dingen so auch in der Goldschmiedekunst die Bekanntschaft mit den Erzeugnissen höher kultivierter Länder. Hellas und der Orient sandten schon in den letzten Zeiten der Republik ihre silbernen und goldenen Prachtarbeiten nach Rom, wo die Einfachheit früherer Sitten schnell einem ausgebildeten Luxusbedürfnis Platz machte. So klagt schon Plinius: die Degengefäfse der Soldaten sind, nachdem man sogar das Elfenbein verschmäht hat, mit getriebenem Silber beschlagen, die Schwertscheiden klirren an Kettchen und die Gürtel von Silberplatten;

Fig. 56. Hildesheimer Silberfund. Zweihenkeliger Becher mit Masken.

die Badewannen der Frauen sind soweit mit Silber belegt, dass kein Fufsbreit Platz bleibt, und derselbe Stoff, der für die Tischgeräte bestimmt ist, dient zu schmutzigem Gebrauch. Der Luxus des silbernen Tafelgerätes erreichte bald eine grofse Höhe — auch das Küchengerät wurde bei den Reichen aus Silber gefertigt — die Vasa escaria und potoria, das eigentliche Tafelgeschirr aber wird für den Kaiser Trajan aus massivem Gold gearbeitet. Man unterschied die silbernen Geräte in pura, glatte, und caelata, in erhabener Arbeit getriebene und ziselierte. Letztere waren zur Erzielung gröfserer Reinlichkeit im Innern meist mit einem glatten Futter versehen, „verbödet", wie die heutigen Silberarbeiter sagen; aus gleichem Grunde liebte man es auch, auf das Äufsere von glatten Gefäfsen getriebene Reliefornamente aufzulöten. Selbstverständlich unterlagen diese Gefäfse auch dem Wechsel der Mode, wie Plinius, dem wir überhaupt die meisten Aufschlüsse über diesen Gegenstand verdanken, eigens bestätigt: „Die

silbernen Gefäfse sind einem merkwürdigen Wankelmut des menschlichen Geschlechtes unterworfen.“ Auch war die Fabrikation und der Handel mit diesem silbernen Gerät ähnlich organisiert wie in unserer Zeit; es gab negotiatores argentarii vascularii (Niederlagen der Silberschmiede), für welche die Modelleure (figuratores), Gieſser (flatuarii oder fusores), Dreher und Polierer (tritores), Ciseleure (caelatores), die Anfertiger der besonders aufzulötenden Ornamente (crustarii) und Vergolder (deauratores) arbeiteten.

Neben diesen Gebrauchsgegenständen spielte auch das Prunkgerät aus Gold und Silber eine bedeutende Rolle — nicht allein die Nippestische des vornehmen römischen Hauses erforderten eine Menge solchen Zierrates; auch zu Geschenken der Kaiser an ihre Günstlinge namentlich unter den Leibwachen, sowie für fremde Gesandte kamen dieselben vielfach in Anwendung. Verschiedene Gründe sprechen dafür, dass dieses Prunkgerät durchaus auf griechischen Vorbildern fufste, ja in den meisten Fällen von griechischen, in Rom ansässigen Künstlern gearbeitet wurde. So begegnen wir früh der griechischen Sitte, die Trinkbecher mit geschnittenen Steinen zu besetzen oder ganz aus solchen anzufertigen. Plinius (hist. nat. 33,2) sagt: „wir trinken aus einer Menge edler Gesteine; wir überdecken die Becher mit Smaragden, und es erfreut uns, einem Rausch zu liebe ganz Indien in der Hand zu haben; das Gold ist nur noch Nebensache.“ Vor allem aber begegnen wir im kaiserlichen Rom einer schier ungemessenen Antiquitäten-Liebhaberei, die alles, was die neueste Zeit darin leistet, weit hinter sich lässt. Die Preise, welche für datierte alte Stücke griechischer Meister bezahlt werden, erscheinen uns, die wir doch auch darin abgehärtet sind, unglaublich: so zahlt der Redner Lucius Crassus (nach Plinius dem Älteren) für zwei kleine Becher des Mentor 100 000 Sesterzien (ca. 18 000 M.), für andere 6000 Sest. pro Pfund; der oben erwähnte Krater des Pytheas wird mit 10 000 Denaren (6600 M.) die Unze bezahlt. Selbstverständlich blühte die Fälschung wie die offene Nachahmung; besonders die letztere, die oftmalige Wiederholung eines berühmt gewordenen antiken Stückes scheint bei diesen Arbeiten der Römer die Neuerfindung gänzlich verdrängt zu haben. So stehen die „Therakleischen Becher“ in besonderer Schätzung; als einer der geschicktesten Fälscher wird uns von Plinius ein gewisser Zenodorus genannt. Beiläufig sei daran erinnert, dass wir diesen Zug einer Abhängigkeit von älterer griechischer Kunst auch in andern Zweigen des römischen Kunstgewerbes, z. B. in der Dekorationsmalerei, wiederfinden; dass die Mehrzahl der pompejanischen Wandgemälde handwerksmäfsige Wiederholungen berühmter Tafelbilder zu sein scheinen; es wäre eine interessante Aufgabe für die Kunstforschung, dieser Eigentümlichkeit eine nähere Beachtung zu widmen.

Auffallend gering ist gegenüber der überaus grofsen Menge von Silber- und Goldgerät, die wir als einst über das ganze grofse Römer-

reich verbreitet annehmen müssen, die Anzahl der im Original vorhandenen Gegenstände. In Italien existieren wenig über hundert; einige davon in Rom, der gröfste Teil in Pompeji gefunden. Vierzehn wurden zusammen in dem Hause des Adonis ausgegraben. Herculaneum ergab einen besonders schönen Becher mit der Apotheose Homers (Museum in Neapel). Ein anderer Fund entstammt den alten Heilquellen von Vicarello (früher Aquae apollinares); ein sehr schönes Stück hieraus, ein kleiner spindelförmiger Becher mit tanzenden Bacchantinnen, befindet sich im Besitz von Edward Warwik in London*). Sehr bedeutend war der Fund, der 1830 zu Bernay in der Normandie gemacht wurde und jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris aufbewahrt wird. Er enthält 69 verschiedene Stücke von Silber, darunter eine Henkelkanne mit dem um den Tod des Patroklos trauernden Achilleus (Fig. 58). Auch hier fanden sich die meisten Stücke „verbödet". Mehrere bedeutende Ausgrabungen, die in früherer Zeit gemacht wurden, sind leider unserer Kenntnis von der römischen Goldschmiedekunst nicht zu gute gekommen, da sie die Roheit oder die Habsucht der Entdecker in den Schmelztiegel wandern liefsen: so ein nahe bei dem alten Falerii gemachter Fund von mehreren hundert Silbergefäfsen, und der Fund von Trier aus dem Jahre 1628, der zehn grofse silberne Schüsseln mit Bildwerk, acht mit vertieften Bildern und vieles andere zu Tage förderte. Das Museum der Eremitage zu Petersburg, das Antiquarium zu München und das Britische Museum besitzen einzelne bedeutende Stücke.

Fig. 57. Antik römischer Becher, in Silber getrieben, Fund von Vicarello (Aquae apollinares.)

Als die hervorragendste unter den neuen Ausgrabungen gilt jedoch mit Recht der Hildesheimer Silberfund, der am 7. Oktober 1868 auf einem Exerzierplatz bei genannter Stadt von schanzenden Pionieren gemacht wurde und gegenwärtig den Stolz des Antiquariums im Ber-

*) Abgebildet bei Lièvre, Works of art in the Collections of England; danach unser Holzschnitt Fig. 57.

liner Museum bildet.*) Er enthielt 74 verschiedene Stücke Ess- und Trinkgefäfse, die zum gröfsten Teil wohl erhalten waren und mit

Fig. 58. Antik römische Henkelkanne, in Silber getrieben, Fund von Bernay.

wenigen Ausnahmen als hervorragende Arbeiten aus der Blütezeit der römischen Kunst bezeichnet werden können. Die Form der Buchstaben

*) Besprochen von Prof. W. Unger in Lützows Zeitschrift f. b. K. 1869, p. 65 ff.

in den Inschriften, die sich auf vierundzwanzig Stücken fanden, lässt die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts nach Chr. als Entstehungszeit annehmen. Nach allem hat die Hypothese viel Wahrscheinlichkeit für sich, dass die augenscheinlich mit Vorsicht vergrabenen Silbergeräte einen Beuteanteil aus der Schlacht im Teutoburger Wald bildeten. Es ist dabei der Phantasie unbenommen, sie sich als das Tafelsilber des Quinctilius Varus vorzustellen.

Fig. 59. Hildesheimer Silberfund. Die Minervaschale.

Im ganzen bestätigen die Geräte durch ihre Form und Ornamentik durchaus das, was wir über den Einfluss griechischer Kunst auf die Edelschmiedekunst der Augustäischen Zeit wissen. In einigen der figürlichen Darstellungen zeigt sich eine Freiheit der Bewegung und Gewandung, die sich mit der hergebrachten Vorstellung von „antiker Strenge“ nicht vereinigen lassen wollte und die Annahme nicht auszuschliefsen schien, dass man es mit Werken der edelsten italienischen Renaissance zu thun habe. Es sei gestattet, bei den vorzüglichsten Stücken dieses Fundes, von denen wir in Fig. 55, 56 und 59, 60 Abbildungen geben, kurz zu verweilen.

Das gröfste Stück ist der ohne Fufs ca. $^1/_2$ m. hohe Krater oder Mischeimer, der durch den aufserordentlichen Adel seiner Silhouette

auffällt. Er ist auf seiner ganzen Aufsenfläche mit einem zarten Rankenwerk, dem Ornament antiker Wandmalereien und Stuckdekorationen ähnlich, in getriebener Arbeit verziert, das wenigstens auf einer Seite noch gut erhalten ist. Es nimmt seinen Ausgang von zwei Greifen, die mit abgewandten Köpfen einander gegenüber sitzen; im Rankenwerk tummeln sich kleine Kindergestalten in hohem Relief behandelt, die mit verschiedenem Seegetier, Krebsen, Fischen etc., zu schaffen haben. In diesen Tieren zeigt sich eine treue Naturbeobachtung, ebenso wie in den dünnen Ranken und den Blumen, von denen keine der andern gleich ist, sich eine reiche Phantasie ausspricht.

Die Minervaschale ist die gröfste von vier hochrandigen Schalen, deren Boden mit so hoch getriebenen Relieffiguren bedeckt ist, dass man kaum an Gebrauchsgerät denken kann, sondern diese Stücke als Zierschalen auffassen muss. Eine der schönsten Gewandfiguren der uns bekannten antiken Kunst, sitzt die Minerva mit der linken Hand auf den Rundschild gestützt, mit der rechten eine Pflugschar oder ein Steuerruder haltend auf einem Felsstück, den Kopf in freier, überaus graziöser Bewegung nach links gewendet. Der aufgebogene Rand der Schale ist im Äufsern mit Schilfblättern, im Innern mit einem mit griechischer Feinheit in schwächstem Relief getriebenen Palmettenfries geschmückt. Zwei flache, unten mit einem Ring versehene Henkel stehen horizontal vom oberen Ende ab. Besondere Erwähnung verdient der Helm der Minerva, der mit drei Rossschweifen auf drei einzeln stehenden Kämmen geziert ist. Die Reliefbilder der drei anderen Schalen stehen nicht auf gleicher Höhe mit der Minerva oder verraten wenigstens eine andere, ungleich derbere Hand. Zwei davon sind augenscheinlich Pendants; die eine enthält den nach links blickenden männlichen Mondgott, eine Gottheit, die nur in Phrygien verehrt wurde. Hinter seinem langgelockten, mit der phrygischen Mütze bedeckten Haupt zeigt sich die Mondsichel. In der zweiten Schale ist der nach rechts blickende Kopf der Kybele mit der Mauerkrone charakterisiert; hinter ihrer linken Schulter erscheint das bei ihrem Dienst verwendete Tamburin, das Tympanon. Die vierte Schale endlich enthält den Oberkörper des jugendlichen Herkules, der mit lächelndem Gesichtsausdruck in jeder Hand eine der ihm von Hera gesandten Schlangen erwürgt — eine Darstellung von etwas derber Ausführung, aber von naiv-humoristischer Auffassung. Ein hübscher Ornamentfries, mit verschiedenem Getier belebt, umzieht die Lippe der Schale im Innern.

Unter den kleinen Gefäfsen zeichnen sich namentlich einige Becher oder Tassen durch ihre klassische Profilierung aus; einer derselben, dessen geschweifte Henkel aus Epheuranken gebildet sind, ist mit bärtigen Masken und Weinlaub geziert (Fig. 56); ein zweiter, dessen Henkel horizontal weit abstehen und dessen nach unten scharf verengte Kuppa auf einem sehr zierlichen Fufse steht, trägt Zweige des

Ölbaumes, Schleifen und Blumenkränze als Schmuck. Bei einem halbkugelförmigen Becher auf niedrigem Fufse liegen ebenfalls bacchische Masken auf einem Löwenfell, dazwischen Geräte des Bacchusdienstes; ein dritter enthält an seinem oberen Teil eine bekränzte Mauer mit Hermen, daneben wieder männliche und weibliche Masken. Von grofser Schönheit sind die Rudimente eines Dreifufses von sehr strenger Form; nicht mindere Beachtung verdient aber auch eine Reihe nur zum praktischen Tafelgebrauch bestimmter Gefäfse: die Schalen zum Servieren von Eiern und kleine Tabletten von verschiedenster Form. Die Hauptstücke dieses Fundes dürfen übrigens als bekannt gelten, da sie in mehrfachen guten Reproduktionen sehr verbreitet und zu allerhand modernem Gebrauch zugerichtet sind.

Über die Verwendung des Edelmetalls zu eigentlichen statuarischen Arbeiten bei den Römern wissen wir wenig. Die orientalische Sitte

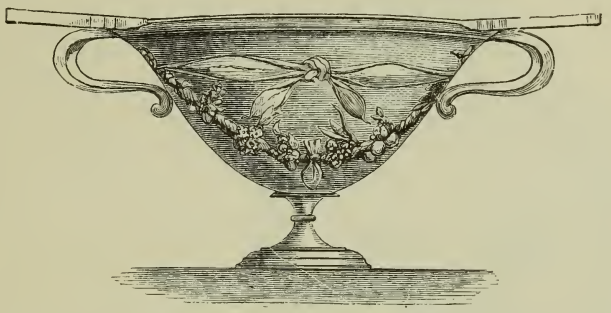


Fig. 60. Hildesheimer Silberfund. Flache Trinkschale mit Doppelhenkeln.

der in massivem Gold gegossenen Götter- und Kaiserbildnisse blieb ohne Zweifel in Rom nicht ohne Nachahmung — namentlich werden letztere bei den immer luxuriöser ausgestatteten Triumphen der Kaiser nicht zu entbehren gewesen sein. Spanien, speziell Corduba besafs geschickte Goldschmiede, welche für die Anfertigung figuraler Arbeiten berühmt waren, wie wir aus der vierten Anklagerede des Cicero gegen Verres, den räuberischen Propraetor von Sizilien wissen, die uns auch sonst in der Aufzählung der von diesem Beamten nach Italien geschleppten Beutestücke griechischer und sizilischer Kunst für unsern Gegenstand manches Material liefert.

In der späteren römischen Kaiserzeit, etwa mit dem Tode des Alexander Severus 235, lässt sich mit dem allgemeinen Verfall der Künste des Friedens, welchen die blutigen Fehden um die Thronfolge und die unsicheren Zustände der Provinzen im Gefolge hatten, auch eine Abnahme in der Anfertigung und dem Gebrauch der Gold- und Silbergeräte annehmen.

Auch die starke Reaktion, welche die immer mehr sich ausbreitende Sekte der Christianer dem wüsten Luxus des römischen Lebens in der späteren Kaiserzeit entgegensetzte, mag hierbei eingewirkt haben. Die altchristliche Kunst, wie sie uns in den Katakomben erhalten ist, spricht nicht eben von einem Überfluss an Gold- und Silbergerät. Auch die spärlichen Reste aus der Spätzeit der römischen Kunst, unter welchen eine silberne Cista und anderes Hausgerät aus einem 1793 in Rom gemachten Fund im Britischen Museum hervorzuheben sind, verraten einen starken Verfall der alten Kunstfertigkeit. Mit wesentlich barbarischen Anklängen vermischt, zeigen sich die Geräte aus massivem Gold, welche Ende vorigen Jahrhunderts in Nagy-Szent-Miklos im Banate, und die, welche Ende 1837 zu Petrosa in Rumänien gefunden wurden. Der erstere Schatz, häufig als „Schatz des Attila“ bezeichnet, von Ilg jedoch in die Zeit des Kaisers Valens gesetzt, befindet sich im kaiserlichen Museum in Wien, von dem zweiten die 12 geretteten Stücke im Museum zu Bukarest. Von dem ersteren, dessen Stücke sich durch ungewöhnliches Goldgewicht auszeichnen, sind hervorzuheben mehrere gehenkelte Krüge, auf deren Seitenflächen Rundbilder die Entführung menschlicher Gestalten durch Adler, siegreiche Krieger und Tierkämpfe darstellen; ferner eigentümliche, mit Stierköpfen, welche rückwärts gewendet sind, besetzte Schalen und ein im stumpfen Winkel geknicktes Horn. (Fig. 61.) Der plastische Schmuck, der neben antik-grihischen Traditionen auf persisch-sassanidische Einflüsse, schliefsen lässt, ist häufig Gegenstand gelehrter Kontroversen gewesen. Auch in dem Schatz von Petrosa, dessen einzelne Stücke aufserdem sehr verschiedenen Zeiten entstammen, zeigen die ältesten, der römischen Verfallzeit angehörigen,

Fig. 61. Gold-Fund von Nagy-Szent-Miklos. Henkelkrug mit Ganymed.

starken barbarischen Einfluss. Als bedeutendste Stücke führt Ilg eine Schale mit freigearbeiteter sitzender Frauengestalt im Mittelpunkt an, die einen Becher hält, und um welche ein Kreis von sechzehn antiken Göttergestalten angebracht ist; ferner eine schlanke Schenkkanne mit einem Vogelbild als Henkel, eine polygone, ganz durchbrochene Schüssel mit Pantern als Henkel und anderes, bei dem der barbarische Einfluss überwiegt.

Noch weniger Ausbeute als für Geschmeide und verzierte Waffen giebt uns die Zeit zwischen dem Niedergang der Römerherrschaft und der Aufrichtung der abendländischen Reiche in dem uns jetzt beschäftigenden Gebiete, der Gruppe der Geräte und Bildwerke aus Edelmetall. Eine Reihe von Funden, welche in Ungarn, Südrussland und in den südslawischen Ländern gemacht worden sind, haben eine Anzahl Gelehrter zu der Annahme eines besondern Völkerwanderungsstiles geführt; diese namentlich von Lasteyrie, de Linas, Stephani und Hampel vertretene Hypothese erkennt als ein besonderes Merkmal dieses Stils die Einlage von roten Edelsteinen (Almandin) oder deren Nachahmung durch Glasfluss in Goldzellen, eine Art Ersatz für Zellenschmelz, dessen wir schon bei dem Geschmeide dieser Zeit Erwähnung zu thun Gelegenheit hatten. Nach dieser Auffassung sollte es nicht Byzanz gewesen sein, welches vom 2. Jahrhundert an den Norden mit einem Export von Goldschmiedearbeit versorgt hätte: vielmehr wären dies die alten griechischen Kolonien in dem Goldlande am Nordufer des Schwarzen Meeres gewesen, welche bereits in der Sage der Griechen eine entsprechende Rolle gespielt hatten. Allerdings würde man an dieser Stelle eine engere Verbindung mit denjenigen Völkern finden, die in den folgenden Jahrhunderten in Bewegung geratend die vorher charakterisierte Goldschmiedekunst nach Westen mitnahmen. Die Fundstätten scheinen thatsächlich die Etappen dieses Weges aus Südrussland nach Westen zu bezeichnen.

Wenn die erwähnte Hypothese auch die augenscheinliche Verwandtschaft der in den verschiedensten Gegenden gemachten Fundstücke durch eine den Stämmen der Völkerwanderung eigene Kunst wohl zu erklären im stande ist, so bleibt daneben doch die Menge des Edelmetalls unbezweifelt, welche aus den kultivierten Stätten der Südländer in die Hände der nordischen Barbaren gerät: sei es als Beutegold, sei es in Form von Geschenken oder auch durch Vermählung vornehmer italischer Frauen mit Barbarenfürsten. So knüpft sich an die Vermählung der Galla Placidia mit dem Westgothenkönig Athanarich (425) die Kunde von reichen Gold- und Silberschätzen, welche der Johanniskirche in Ravenna gestiftet wurden. Das Luxusbedürfnis, welches bei den Longobarden, den Ost- und Westgothen die Berührung mit römischer Kultur und eine verhältnismäfsig lange Sesshaftigkeit in den eroberten Ländern herbeiführte, wurde schon oben erwähnt. Der Kirchenschatz der St. Johanniskirche in Monza

birgt manche Erinnerung an diese früheste longobardische Kunstentfaltung in der Stiftung der Königin Theodolinde (Anfang d. 7. Jahrhunderts), die eine Votivkrone, ähnlich denen von Guarrazar, und eine Evangeliendecke schenkte. Letztere (abgeb. bei Labarte, II, 38.) zeigt eine Einrahmung von jenen charakteristischen Edelstein-Cloisons in Kreisornamenten. Die im übrigen aus glattem Goldblech hergestellte Decke ist mit einem Kreuz belegt, welches mit zahlreichen Edelsteinen besetzt ist; in den vier Kreuzecken sind auf dem Grund vier ovale Kameen angebracht. Die Votivkrone ist leider durch eine Restauration im 16. Jahrhundert etwas verändert. Diesen Stiftungen fügte Berengar V. in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts diejenige der „eisernen Krone" hinzu, eines mit Steinen besetzten goldenen Stirnreifs, der im Innern einen aus einem Nagel des Kreuzes Christi geschmiedeten eisernen Reif birgt. Interessante Verwandtschaft mit dem beschriebenen Evangeliendeckel von Monza zeigt in seiner Almandin-Verzierung ein Fund, der 1845 in Gourdon in der Champagne gemacht wurde. Er besteht aus einer kleinen Vase mit Doppelhenkel und einem viereckigen Plateau, dessen Rand ähnlich dem des Evangeliars ornamentiert, und dessen Fläche mit einem ebensolchen Kreuz und vier in Herzform geschliffenen Steinen besetzt ist (Fig. 62); jetzt in der Nationalbibliothek in Paris (s. Labarte, I, 35).

Fig. 62. Zweihenkeliger Kelch aus dem 8. Jahrhundert. Fund von Gourdon.

Mag man nun bei diesen in ihrer Dekoration so merkwürdig übereinstimmenden Resten eine einheimische Kunsttradition der Wandervölker, mitgebracht von den Ufern des Pontus, oder mag man eine unmittelbare Beeinflussung von Byzanz annehmen — unter keinen Umständen darf man aufser acht lassen, dass in dieser Hauptstadt sich in der in Rede stehenden Zeit ein Gold- und Silberluxus entwickelte, der an Massenhaftigkeit alles hinter sich liefs, was bis dahin erhört gewesen war, und der sicher nicht ohne Einfluss auf die übrige Welt blieb, die Byzanz ebenso als ihren Mittelpunkt zu betrachten gelernt hatte, wie es früher Rom gewesen war. Allerdings ist von diesem ganzen Reichtum wenig erhalten, und wir sehen uns auf die eingehenden Nachrichten der Hofschriftsteller verwiesen, die an Ge-

nauigkeit in Zahlen-, Gewichts- und Wertangaben nichts zu wünschen lassen. Als charakteristisch können wir bei diesen Erben der Weltherrschaft ein Erstarren der Goldschmiedekunst annehmen, wie wir es auch in der Bildnerkunst und Malerei finden: kein Hauch von dem Leben und der Anmut der griechischen Antike belebt mehr diese versteinerten Gewandfiguren, die bald in der Hofetikette zu stereotypen Gestalten werden. Ein zweiter Zug ist eine glänzende Farbenlust, welche das Goldschmiedewerk mit Email, Steinschmuck und Niello bereichert, um ihm in den mit gleicher Farbigkeit ausgestatteten Kirchen den nötigen Effekt zu sichern. Denn wesentlich die Kirche ist es, welche der Goldschmiedekunst jetzt ihre höchsten Aufgaben stellt. Seit Konstantin dem Grofsen wird es ein Gegenstand besonderer kaiserlicher Leidenschaft, die Kirche mit Edelmetallgerät auszustatten, wobei das Gold und Silber nach Zentnern gewogen wird. Aber seine Geschenke an die von ihm erbaute Hauptkirche „der göttlichen Weisheit" werden noch überboten durch Justinian. Als dieser Kaiser im 6. Jahrhundert die abgebrannte Hagia Sofia in erhöhter Pracht wieder aufbauen lässt, übertrifft er den ersten Stifter auch durch die Häufung von Gold und Silber in derselben; so erbaut er ein Tabernakel über dem Altar und eine Patriarchenkathedra aus massivem Silber. Die Verwendung dieses Materials zu Architekturteilen, speziell zu Säulenkapitälen, Thürflügeln etc. wird überhaupt in dieser Zeit üblich. Daneben hatte die byzantinische Goldschmiedekunst von altersher das Bekleidungsprinzip geübt: eine Art Blechstil, der sich aus dem Überziehen von Holztafeln mit Gold- und Silberblech ergab, welches getrieben und mit Email und Steinen geschmückt wurde. Dieser Stil übertrug sich auch auf die italienische Kunst: eines seiner Hauptwerke ist die „Pala d'Oro", das zu einem Altaraufsatz verarbeitete Altar-Antipendium im Schatze von S. Marco in Venedig, welches 976 durch den Dogen Pietro Montorsoli in Byzanz bestellt wurde. Schon vorher, 825, war durch einen einheimisch longobardischen Künstler Wolfvinus auf Bestellung des Bischofs Angilbert II. von Mailand ein Altar für Sant' Ambrogio in dieser Bekleidungstechnik mit Email angefertigt worden, der 80 000 Goldgulden gekostet hatte.

Dieser Inkrustationsstil fand nun eine rasche Verbreitung auch nach den nordischen Ländern. Hier ist es speziell das Frankenreich unter den Merovingischen Königen, welches zuerst die Goldschmiedekunst für kirchliche und Hof-Zwecke in Anspruch nimmt. Die ältesten uns hier namhaft gemachten Meister, Mabuinus und Abbo, sind nur die Vorläufer des bekannteren Elogius, der später heilig gesprochen als Patron der Goldschmiede gilt und dessen in legendarer Form überlieferte Lebensbeschreibung uns Kunde von sehr bedeutenden Ausführungen in Silber und Gold gibt. Wenn von seinen Werken sich auch kaum etwas mit Sicherheit aufweisen lässt, da der ihm zugeschriebene „Stuhl Dagoberts" im Louvre vielfach bestritten wird,

so ist doch soviel sicher, dass der 588 zu Limoges geborene Meister nicht nur den Grund zu der in seiner Geburtsstadt zu dauernder Blüte gelangten Goldschmiedekunst gelegt, sondern auch eine Schule gegründet hat, aus welcher uns als seine unmittelbaren Nachfolger Banderic und der Sachse Thillon genannt werden. Die übrigen nordischen Länder haben dieser Blüte der Goldschmiedekunst am Merovingischen Hofe nichts an die Seite zu setzen. Deutschland tritt in kunstgeschichtliche Bedeutung erst mit Karl dem Grofsen ein.

Wie schon erwähnt, sind die Reste aus dieser Zeit ganz spärlich. Aufser dem erwähnten Schatz von Monza, zu welchem noch ein kästchenförmiges Reliquiar mit einem Zahn Johannis des Täufers kommt, besitzt der Schatz von S. Marco in Venedig eine Reihe von Goldschmiedearbeiten byzantinischer Herkunft, darunter vor allem ein Reliquiar in Tafelform mit den Gestalten des Konstantin und der heil. Helena. Auf deutschem Boden ist besonders ein in Limburg aufbewahrtes, ursprünglich aus Trier stammendes Reliquiar in Kreuzform mit einer Kreuzpartikel zu nennen, durch Aus'm Weerth als Siegeskreuz des Kaisers Konstantinus Porphyrogenetos bezeichnet. Daneben erwähnt Jlg noch ein Triptychon mit vielen Heiligengestalten in der Martinskirche zu Münstermaifeld. In den östlichen Ländern ist endlich als Hauptwerk byzantinischer Kunst die ungarische St. Stefanskrone zu erwähnen, eine reiche Komposition mit Email-, Gemmen- und Filigranschmuck und mit Fürstenbildern geziert, ein Geschenk des Kaisers Michael an den Ungarnfürsten Geysa I. (1075). Das tafelförmige Reliquiar im Dom zu Gran hat auf dem mit Flechtornament verzierten Rand acht getriebene Heiligenbilder.

b. Romanische und gotische Periode.

Die Geschichte der Goldschmiedekunst in der romanischen und gothischen Stilperiode ist im wesentlichen eine Geschichte der Kirchengeräte. Zum wenigsten sind es diese fast ausschliefslich, von denen uns Reste in solcher Zahl erhalten sind, dass wir an der Hand derselben die Entwickelung der Goldschmiedekunst verfolgen können, wenn das Erhaltene auch im Vergleich zu dem, wovon historische Berichte melden, verschwindend genannt werden muss. Während der romanischen Periode liegt für alle Künste und Wissenschaften, auch für unsere Kunst die Pflege durchaus in den Händen der Klostergeistlichen. Speziell die Benediktiner gelten seit Karl dem Grofsen als die eigentlichen Pfleger aller Künste; nur in Frankreich beginnen schon früh, im 11. Jahrhundert Laienkünstler sich mit diesen Arbeiten zu beschäftigen.

Die erste Anregung zu inländischer Bearbeitung des Edelmetalls in gröfserem Umfange scheint Karl der Grofse gegeben zu haben; jene eigentümliche, nicht unpassend als „Vor-Renaissance“ bezeichnete

Blüte, welche das Interesse des grofsen Kaisers für alle Künste und Handwerke ins Leben rief, ist auch der Goldschmiedekunst zu gute gekommen. Bezeichnend für die Freigebigkeit, mit welcher Karl die

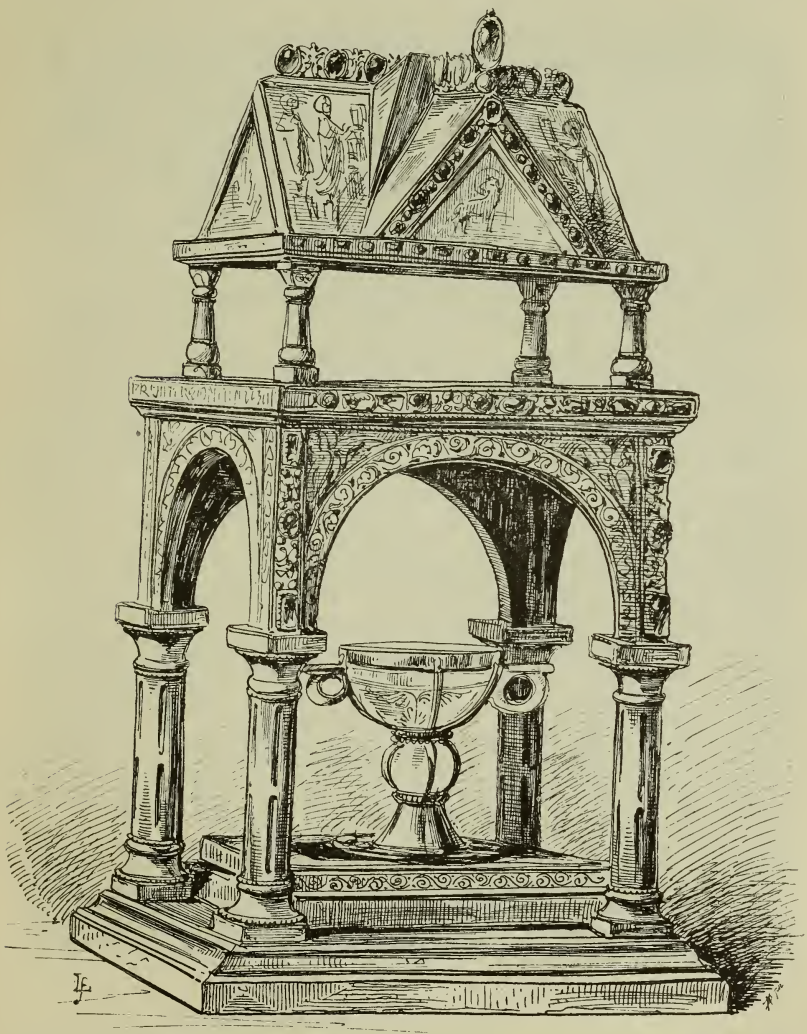


Fig. 63. Kleiner Ciboriumaltar des Königs Arnulf (Ende d. 9. Jahrhunderts) in der reichen Kapelle zu München.

Kirchen und Klöster mit kostbarem Gerät ausstattete, ist die Sage von dem „Alfabet“ desselben, nämlich vierundzwanzig Reliquiarien, jedes in Gestalt eines Buchstabens, die der Kaiser an ebensoviel

Klöster geschenkt hätte und von denen man in einem Stücke des Schatzes der Abtei Conques (Dep. Aveyron) das A zu erkennen glaubte. Wenn die politischen Wirren unter Karls Nachfolgern auch

Fig. 64. Deckel vom Gebetbuch Karls des Kahlen.

der Entwickelung der von diesem hervorgerufenen Keime nicht günstig waren, so schufen die Künstler unseres Faches doch im Schutz der Klostermauern in der gegebenen Richtung weiter. Namentlich wurde St. Gallen ein Sitz der Künste, und von den Mönchen Isenric und Tutilo werden nicht nur erstaunliche Leistungen berichtet, sondern

auch noch Werke aufbewahrt, worunter wir das Diptychon Tutilos in der Bibliothek von St. Gallen nennen. Ein beachtenswertes Werk dieser Zeit ist auch der kleine Ciboriumaltar des Königs Arnulf in der „reichen Kapelle“ zu München. (Fig. 63.) Aus der Kirche St. Emmeran zu Regensburg stammend, der er mit vielen anderen Kostbarkeiten von Arnulf (887—899) geschenkt worden war, besteht er aus einem auf vier Säulen ruhenden, rundbogigen Baldachin, der mit einem viergiebligen, auf vier kleineren Säulen freistehenden Dach überdeckt ist, 0,58 hoch und reich mit Steinen und getriebener Arbeit geschmückt. Am gleichen Orte befindet sich das goldene, reich mit Emaillen besetzte Kreuz, welches Gisela von Bayern, seit 955 die Gemahlin König

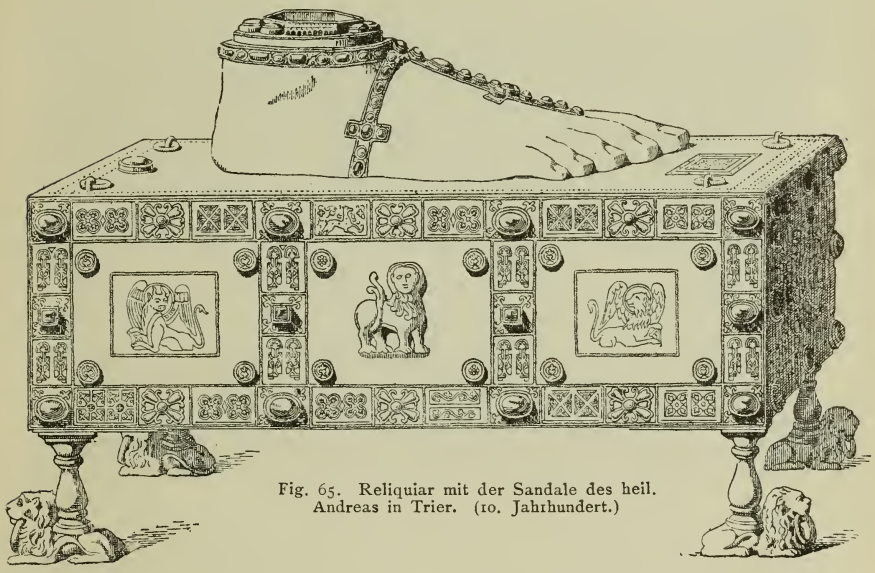


Fig. 65. Reliquiar mit der Sandale des heil. Andreas in Trier. (10. Jahrhundert.)

Stephans von Ungarn, für das Grab ihrer gleichnamigen Mutter anfertigen liefs: ein im Stil der getriebenen Figuren völlig deutsches Werk.

Die Einkehr geordneter politischer Zustände unter den sächsischen Kaisern, die unter anderem in der Gründung zahlreicher Städte ihren Ausdruck fand, erweckte in allen Handwerken und Künsten eine neue Schaffensfreudigkeit, die sich vor allem in der kunstvollen Goldarbeit wirkungsvoll erwies. Nicht im kleinsten Mafse waren es die Höfe, speziell derjenige des deutschen Kaisers, welche diesen Leistungen förderlich waren. Erstand doch in Otto I. dem deutschen Reiche zum erstenmal seit Karl dem Grofsen wieder ein Herrscher, der thatsächlich in seiner Hand die Gewalt über ein grofses, mächtiges Land vereinigte und dem von den Herrschern des

fernern Ostens gehuldigt wurde. Von unzweifelhaftem, wenn auch nicht zu überschätzenden Einfluss auf die Übung der Künste in Deutschland war die Vermählung Ottos II. mit der byzantinischen Prinzessin Theophano; mehr aber als die griechischen Werkmeister, welche dieselbe nach Deutschland zog, hat in dieser Hinsicht die lebhafte Beziehung der Ottonen zu Italien gewirkt. So wenig ersprieſslich die Römerzüge derselben für die deutsche Politik sein mochten, so vielfache Anregung und Kenntnis brachten die weltlichen und geistlichen Begleiter der Könige aus den alten Sitzen der Kultur in ihr Vaterland zurück.

Wir begegnen in dieser Zeit einer Reihe von Namen höherer Geistlicher, welche nicht nur als Förderer der Künste, sondern als unmittelbar Ausübende gerühmt werden. So blühte in Trier eine Goldschmiedeschule unter Bischof Egbert (977—993) von deren Werken leider wenig übrig ist; als Hauptstücke sind zu nennen das „Echternacher Evangeliar“ (jetzt in Gotha), auf dessen mit Elfenbein und Zellenschmelz verziertem Deckel in dem aus Goldblech getriebenen Rande die Reliefbildnisse von Theophano und ihrem Sohn Otto III. angebracht sind; ferner ein Reliquiar mit der Sandale des heil. Andreas im Domschatz zu Trier (Fig. 65 u. 66) und eine in Limburg a. d. L. aufbewahrte Theke mit dem Stabe des heil. Petrus. Auch den massiv goldenen Kelch mit Email und Steinen, welcher sich in der Kirche St. Rémi zu Reims befindet, weist Labarte der zu ihrer Zeit weitberühmten Goldschmiedeschule von St. Maximin bei Trier zu. Der Schrein der 11 000 Jungfrauen, welcher sich bis zur französischen Revolution in der Abtei Grandmont bei Limoges befand, war ebenfalls ein Werk eines Trierer Goldschmiedes Reginald. Endlich ist zu erwähnen, dass das Tochterkloster von St. Maximin, Siegburg, die dort gepflegte Kunstfertigkeit in der Goldarbeit erbte und am Niederrhein verbreitete. In Mainz bezeichnet die Zeit des Bischofs Willegis (976—1011) die Blüte der Goldschmiedekunst; leider sind wir über die reiche Ausstattung, welche derselbe dem Domschatz angedeihen lieſs, nur litterarisch unterrichtet.

Die bekannteste Gestalt unter den kunstpflegenden Kirchenfürsten dieser Zeit ist Bernward von Hildesheim (992—1022), der auch als Gelehrter, Diplomat und Geschichtschreiber eines hohen Rufes genoss. Sein Biograph Thangmar berichtet, dass er Werkstätten der verschiedensten Kunsttechniken einrichtete, dieselben häufig selbst besuchte, um die Arbeiten zu überwachen und, wo es not that, zu korrigieren, so dass die Sage nicht versäumt hat, ihn selbst zum ausübenden Künstler zu stempeln. Aufser den berühmten Erzgüssen, die noch in Hildesheim vorhanden und vielleicht als Wiedergaben von den in Italien geschauten antiken Resten, der Trajanssäule, dem siebenarmigen Leuchter vom Titusbogen, aufzufassen sind, befinden sich im Domschatz zu Hildesheim noch drei Werke in Silber

oder Silberlegierung. Es ist ein silbernes Kruzifix, ein Krummstab, an dessen Nodus die vier Paradiesflüsse angebracht sind, während die Krümmung den Baum der Erkenntnis mit Adam und Eva darstellt; ferner ein Evangeliar mit Elfenbeinrelief, welches ebenso wie die Silberarbeit Inschriften enthält, die Bernwards Urheberschaft versichern. Zwei 40 cm hohe, sehr reich komponierte Leuchter bestätigen durch ihre Inschrift, wonach Bernward die Ausführung derselben durch „puerum suum" bewirkt habe, das Vorhandensein einer wirklichen Schule oder Lehrwerkstatt. Von sonstigen Werken Bernwards ist ein Kelch (wahrscheinlich eine späteren Umarbeitung) am gleichen

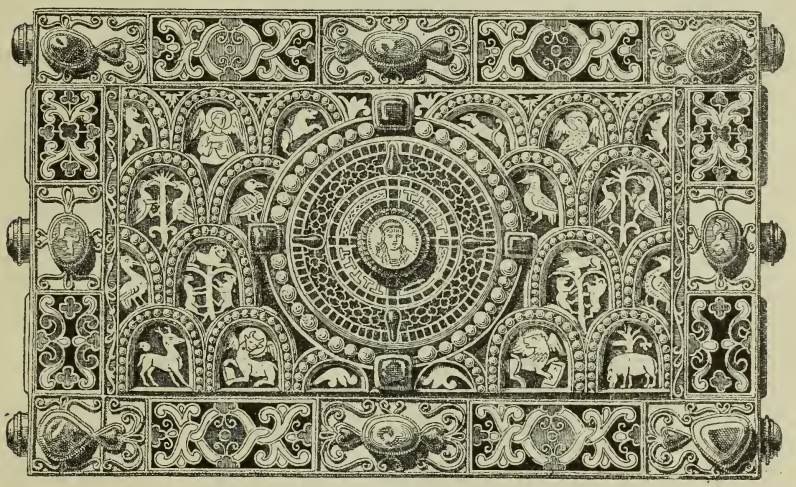


Fig. 66. Vorderseite vom Reliquiar des heil. Andreas in Trier.

Ort und im „Welfenschatz" eine Patene in vergoldetem Silber in ein Ostensorium des späten Mittelalters eingelassen zu nennen.

Ein sehr bedeutendes Werk dieser Zeit wird von Labarte aus innern Gründen ebenfalls der Hildesheimer Schule zugeschrieben: es ist die goldene Altartafel, welche Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde in das Münster zu Basel stifteten und die sich jetzt im Cluny-Museum befindet. Von sonstigen Arbeiten, welche auf Bestellung dieses kunstliebenden Fürsten gefertigt wurden, seien gleich hier erwähnt: der gehenkelte Kelch mit Kristall-Kuppa und die Krone der Kunigunde in der reichen Kapelle zu München, mehrere kostbare Evangeliarien in Bamberg und Teile eines Antependiums in Münster zu Aachen mit in Goldblech getriebenen Figuren.

Der Hildesheimer Schule benachbart war diejenige, welche Bischof Meinwerk (1009—1036) in Paderborn gründete; sie schloss sich an

die Restauration des durch eine Feuersbrunst zerstörten Doms und seiner Schatzkammer an. Die Namen zweier seiner Goldschmiede, Brunhard und dessen Sohn Erphon, überliefert sein Biograph. Besonders interessant wird uns die Paderborner Schule durch die Forschungen Alb. Jlgs, der in einem Mönche Rogherus aus dem Paderborner Kloster Helmershausen im Hessischen, dem Verfertiger eines im Domschatz zu Paderborn verwahrten sehr kunstreichen Reisealtars, den Verfasser der *„Schedula diversarum artium"* erkannt hat. Diese grundlegende Schrift über verschiedene Zweige der Kunst und des Kunstgewerbes, deren Verfasser sich selbst den Namen Theophilus beilegt, in mehreren Handschriften aber als Mönch Rogerus bezeichnet wird, ist das wichtigste litterarische Zeugnis für die Bekanntschaft des elften Jahrhunderts mit einer grofsen Menge Techniken, die zum Teil wohl auf der Tradition byzantinischer Künstler beruhen mag. Endlich haben wir noch als kunstsinnige Geistliche den Abt Engelbert von Freising und den auch als Maler und Miniator bekannten Werner von Tegernsee zu nennen. In Hildesheim wurden gegen Ende des Jahrhunderts die Traditionen Bernwards durch die Bischöfe Azelin und Hattilo fortgesetzt, unter welchen die grofsen Lichterkronen daselbst entstanden. Diese aus einzelnen Laternen am Umfang eines ornamentierten, horizontal hängenden Ringes bestehenden Kronleuchter, welche als Nachbildungen des „himmlischen Jerusalems" aus der Apokalypse aufgefasst werden, sind in diesem und dem folgenden Jahrhundert eine sehr beliebte Aufgabe der Goldschmiede. Den Hildesheimer Leuchtern direkt nachgebildet erscheint der von S. Remy in Reims. Unstreitig der schönste und bedeutendste, wenn auch in der Franzosenzeit seines statuarischen Schmuckes beraubt, ist derjenige, den Kaiser Friedrich Rothbart durch den Ordensgeistlichen Wibert für die Münsterkirche in Aachen anfertigen liefs. An demselben Orte sei gleichzeitig eine andere von dem genannten Kaiser gestiftete Arbeit der Goldschmiedekunst, der prachtvolle Schrein Karls des Grofsen, erwähnt, der für den im 13. Jahrhundert erbauten Schrein der „grofsen Heiligtümer" augenscheinlich zum Vorbild gedient hat.

Um die Aufzählung der im 10. bis 12. Jahrhundert um die Goldschmiedekunst bemühten geistlichen Würdenträger nicht zu weit auszudehnen, sei in Frankreich nur der berühmte Abt Suger von St. Denis (1122—1152) hervorgehoben, der nicht nur in der Erbauung seiner grofsen Abteikirche den Baukünstlern eine nachhaltig wirkende Anregung gab, sondern auch eine Reihe von Edelsteinarbeiten entstehen liefs, von denen nur leider sehr wenig die Stürme der Religionskriege und der Revolution überdauert hat. Weder das berühmte, 1 m hohe, mit Goldplatten bekleidete Kruzifix noch der ebenso ausgeführte Hauptaltar von St. Denis sind erhalten: nur drei Gefäfse, eine hohe Flasche von Bergkristall, eine antike Porphyrvase, als

Adler verarbeitet, und eine Sardonyxvase haben sich aus dem von Suger bestell ten Goldschmiedearbeiten im Louvre erhalten (Fig. 67).

Fig. 67. Kanne des Suger im Louvre-Museum (antiker Achat mit Goldfassung des 12. Jahrh.).

Auch Italien machte sich in dieser Zeit von Byzanz unabhängig und hatte bald mehrere Zentren der Kunstthätigkeit, besonders der

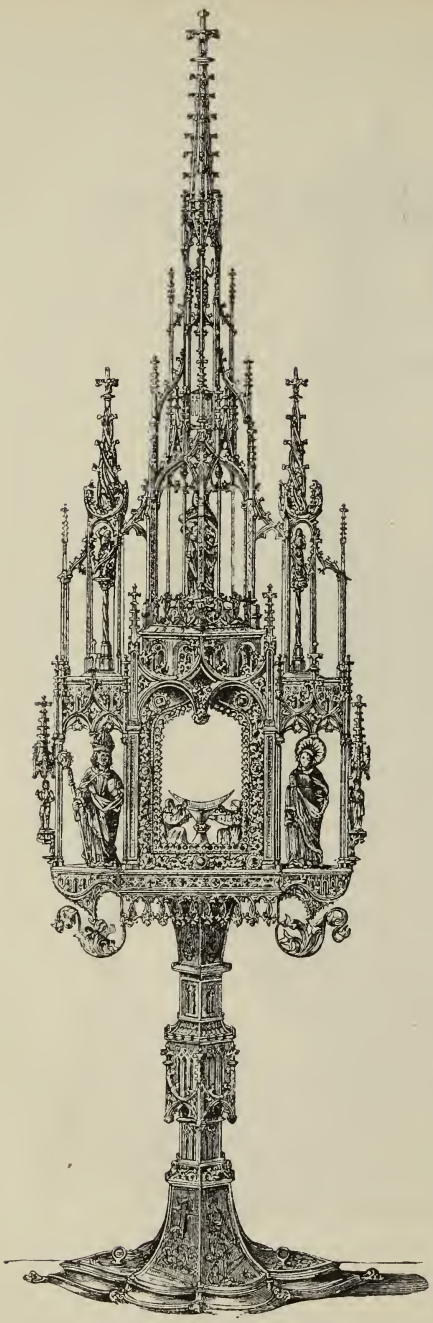


Fig. 68. Silbervergoldete gotische Monstranz aus Ybbs in Oesterreich.

Edelschmiedekunst aufzuweisen, unter welchen das Kloster Monte Casino obenan stand. Hier hatte besonders der Abt Desiderius (1058 bis 1087) anregend gewirkt. In Byzanz mit den hohen Leistungen der Goldschmiede und Emailleure bekannt geworden, benutzte er, wie sein Biograph Leo Ostiensis erzählt, die Neuausstattung seines Klosters dazu, nicht nur von dort prachtvolle Arbeiten kommen zu lassen, sondern in der Nachahmung und Ergänzung derselben eine Schule zu gründen, die bald selbständige Werke aufzuweisen hatte und dem Kloster von Monte Casino auf lange hinaus den Ruhm einer Pflegstätte der Künste sicherte. Daneben finden wir auch in Rom, Toskana, Umbrien und Venedig im 11. und 12. Jahrhundert Goldschmiedewerkstätten erwähnt. Auch in England blüht die Goldschmiedekunst wesentlich im Dienste der Kirche; schon vom Ende des 10. Jahrhunderts an galt das Kloster Ely als besondere Pflegstätte derselben. Der Abt Brithnodus musste zwar für vier Jungfrauenstatuen, die er an einem Altar anbrachte, die uralte Technik anwenden, das Silberblech auf einen geschnitzten Holzkern aufzuhämmern. Im Anfang des 11. Jahrhunderts bereicherte besonders ein Abt Elsinus den Schatz des Klosters durch einen Schrein der heiligen Wendreda der mit Gold und Steinen geschmückt war, und eine

sitzende Maria mit dem Jesuskind aus Gold und Silber. Aufser in Ely wird die englische Goldschmiedekunst in dieser Zeit noch in Evesham unter dem Abt Mannius und in Canterbury durch den Mönch Blitherus gepflegt; endlich wird noch ein Abt Richard von S. Alban erwähnt, der seine Kirche 1097 mit reichen Gaben in Goldschmiedearbeit ausgestattet habe.

Diejenige Erscheinung, welche den Eintritt des gothischen Stils in der Baukunst bezeichnet, der Übergang des Handwerks von den geistlichen Orden an Laien-Werkstätten, wiederholt sich wie in andern Kunsthandwerken so auch in der Goldschmiedekunst. Von der Mitte des dreizehnten bis zum Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts finden wir in allen bedeutenderen Städten das Entstehen der Goldschmiede-Innungen. Überaus konform in ihren Satzungen, welche sich im wesentlichen auf den Eintritt und die Ausbildung der Lehrlinge und die Kontrolle der Arbeiten hinsichtlich ihres Feingehaltes beziehen, verfolgen diese Innungen im allgemeinen die zwei Tendenzen: die Ehre des Handwerks durch Schutz vor minderwertigem Material hochzuhalten und unliebsame Konkurrenz unschädlich zu machen. So datiert die Goldschmiedeinnung von London vom Jahr 1238; staatliche Sanktion und Beaufsichtigung durch besondere Vertrauensmänner ordnet erst Eduard I. im Jahre 1300 an. In Augsburg werden die Verhältnisse zuerst 1276 geregelt; 1368 vereinigen sich die Goldschmiede daselbst zu einer freien, nur vom Münzamt abhängigen Vereinigung, die keine Innung war. Von Paris, Montpellier, Köln, Breslau, Wien, Strafsburg erfahren wir die Gründung von Innungen zwischen 1250 und 1350.

Wenn in Deutschland in folge der politischen Zerfahrenheit auch die einheitliche Organisation der Zunftverhältnisse sich nicht so günstig vollzog, wie beispielsweise in Frankreich, so war dieselbe doch der Produktion nur von Vorteil, da die einzelnen Städte und kleineren Territorialherren sich gegenseitig in der Pracht ihrer Gold- und Silberschätze zu überbieten suchten. Wenn trotzdem aus der gothischen Periode die vorhandenen Reste nicht eben sehr zahlreich sind, so muss man sich vergegenwärtigen, welche verheerenden Kriege Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert durchzumachen hatte. So müssen uns für viele Kirchenschätze statt der geraubten und eingeschmolzenen Originale die zum Teil noch vorhandenen Inventarien schadlos halten, die um so interessanter sind. als sie häufig von bildlichen Darstellungen begleitet werden. Solcher illustrierter „Heiltumbücher" gibt es zahlreiche. Hervorgehoben seien die von Augsburg, Würzburg, Nürnberg, Köln, Bamberg, alle Ende des 15. Jahrhunderts herausgegeben, Mainz, (handschriftlich in Aschaffenburg), Wien, Magdeburg, Wittenberg, Trier, München, letztere Anfang des 16. Jahrhunderts, viele davon neuerdings wieder herausgegeben. Dagegen hat sich im Besitz der Städte noch manches Stück des „Ratsilberzeug" erhalten: am bekanntesten ist dasjenige von

Lüneburg, welches 1874 in den Besitz des Kunstgewerbemuseums zu Berlin überging. Emden, Leipzig, Bautzen haben noch stattliche Bestände gerettet. (Fig. 69.) Der grofse Stadtschatz von Nürnberg, über dessen erstaunlichen Reichtum der „Silberzettel von 1613“ Auskunft gibt, erhielt sich bis 1819 und wurde erst beim Übergang der Stadt an die Krone Bayern eingeschmolzen oder veräufsert.

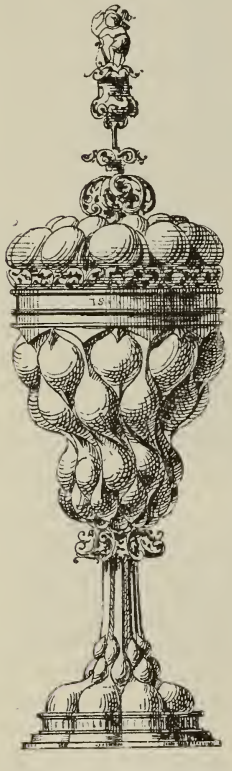


Fig. 69. Gotischer Buckelbecher aus dem Ratssilber von Lüneburg im Kunstgewerbemuseum, Berlin.

Der hauptsächlichste Auftraggeber der Goldschmiede blieb aber in der gothischen Periode immer noch die Kirche. Man muss sich erinnern, dass gerade in dieser Zeit die Einführung der Reliquien aus den heiligen Städten des Morgenlandes eine kolossale, für unsere Zeit ganz unglaubliche Höhe erreichte. Veranlassung dazu waren die Kreuzzüge und im Anschluss daran die ungeordnete Wirtschaft der als Landesherrn im Orient eingesetzten abendländischen Ritter. So hatte u. a. der flandrische Graf Balduin, zum byzantinischen Kaiser eingesetzt, sich durch Schulden genötigt gesehen, eine Unzahl der kostbarsten Reliquien bei der Republik Venedig zu versetzen. Von dieser kaufte sie Ludwig IX. von Frankreich (1226—1270) und verteilte sie an die Kirchen seines Landes. Als dieser König darauf 1279 kanonisiert worden war, gab die Verteilung seines wunderthätigen Leichnams wieder Anlass zur Anfertigung der kostbarsten Reliquien. Wie grofs die Menge solcher Partikeln von Reliquien bei einzelnen, nicht einmal besonders berühmten Heiligtümern zu sein pflegte, beweist das erwähnte Inventar der Allerheiligenkirche zu Wittenberg, das nicht weniger als 5005 solcher Partikeln aufzählt.

Was daneben den Luxus profaner Edelmetallarbeiten betrifft, so sind wir speziell über Frankreich vom dreizehnten bis sechzehnten Jahrhundert durch die sorgfältig geführten Inventare des königlichen Hauses und der höchsten Adelsgeschlechter einigermafsen unterrichtet. Wie dies bereits früher erwähnt wurde, waren die innern Kämpfe, welchen Frankreich in dieser Zeit unterworfen war, dem Gold- und Silberluxus eher förderlich als nachteilig, weil die „fahrende Habe“ eine sichere Kapitalanlage schien und leichter zu bergen war als Grund- und Landbesitz, dessen der Unterliegende verlustig ging. Von diesem allgemeinen Luxus von Silbergerät gibt es uns beispielsweise eine

Vorstellung, wenn wir erfahren, dass Karl V. (1364—80) seine Schlösser, in denen er abwechselnd residierte, mit allem zur Hofhaltung nötigen Inventar dieser Art ausgestattet hatte. Die Städte aber setzten ihren Ehrgeiz darein, hinter dem Hofe nicht zurückzubleiben, besonders, wo die in dieser Zeit beginnenden feierlichen „Entrées" die Einholungen von Fürsten und Fürstinnen, Gelegenheit zu prunkvollen Schaustellungen gaben. Solche Anlässe waren u. a. die Einholung der bekannten Prinzessin Isabeau von Bayern gleichzeitig mit Valentine von Mailand in Paris. Die Luxusgesetze, die natürlich ohne durchgreifende Wirkung in Frankreich in dieser Zeit dem Aufwand im Gebrauch des Edelmetalls steuern sollten, waren etwas seltsamer Natur: so verbot Philipp der Schöne 1294 allen Bürgern, die unter 6000 livres Einkommen hatten, den Gebrauch goldenen und silbernen Speise- und Trinkgerätes. Das etwa vorhandene war an die königliche Münze abzuliefern. Acht Jahre später verordnete er abermals, dass auch die hiernach Berechtigten neun Zehntel ihres Silbers abzuliefern hätten: sicher ein einfaches Mittel, die fiskalischen Kassen zu füllen! Als dann unter Karl VI. (1380—1422) die unglücklichen Kriege mit England einen Teil des französischen Bodens in Verlust brachten, blüht neben dem verarmten französischen Hof derjenige von Burgund zu hohem, wenn auch kurzen Glanze auf, und Gent wird vorübergehend ein Mittelpunkt des uns beschäftigenden Kunsthandwerkes.

In England folgte der oben erwähnten Gründung der Londoner Goldschmiedeinnung im Jahre 1300 der Zusammentritt der schottischen Goldschmiede 1457. In Irland werden die Verhältnisse erst 1638 durch Karl I. geordnet. Im übrigen dürfen wir auch in England nicht nach erheblichen Resten inländischer Arbeit aus der gothischen Periode suchen: was die dreifsigjährigen Kämpfe der roten und weifsen Rose verschont hatten, fiel der Klosterplünderung Heinrichs VIII. zum Opfer, wofür dann wieder die katholische Maria durch Zerstörung der profanen Schätze Rache nahm. Die einzigen Stätten, die aus diesen Wirren einen einigermafsen erheblichen Bestand von Silbergerät retten konnten, waren die Universitäten Oxford und Cambridge.

Auch Spanien hat in der Zeit des Mittelalters eine blühende Goldschmiedekunst aufzuweisen, wenn auch noch nicht annähernd an den Luxus heranreichend, den die Ankunft der Silberflotten aus den neuentdeckten Ländern Amerikas im 16. Jahrhundert im Gefolge hatten. Waren die Mauren auch nach blutigen Kämpfen aus dem „allerchristlichsten" Königreiche vertrieben, so wirkte ihre hochentwickelte Kunst in allen Metallarbeiten doch noch lange nach. Vor allem war es Barcelona, dessen Silberarbeiten eines grofsen Rufes genossen. In der Kathedrale erhob sich ein massiv silberner Thronsessel für den (1400 verstorbenen) König Don Martin von Arragon.

Als bedeutendste Silberarbeit galt jedoch die Bekleidung des Atlars in der Kathedrale von Gerona mit getriebenen Silberplatten. Der Meister derselben war Pedro Bernec. Den gröfsten Namen unter den spanischen Silberschmieden hat der noch in die gothische Periode zurückreichende Enrique de Arfe, ein Künstler deutscher Abstammung, der in seinen Söhnen und Enkeln der Renaissancezeit hochgeachtete Meister unserer Kunst hinterlassen sollte. Leider sind auch von den spanischen Arbeiten dieser Zeit nur noch verschwindende Reste in Kirchen und Klöstern erhalten: am meisten haben die Napoleonischen Kriege im Anfang und die bürgerlichen Unruhen im Laufe dieses Jahrhunderts aufgeräumt.

Anders als in den übrigen Ländern haben wir in Italien die Entwickelung der Goldschmiedekunst in der gothischen Periode anzusehen. Allerdings schliefsen sich die Kunstgenossen auch hier im vierzehnten Jahrhundert zu Innungen zusammen, die z. B. in Siena 1361 bestätigt werden, während diejenige von Florenz, schon 1338 begründet, ihren Mitgliedern den noch heute behaupteten Platz auf dem Ponte vecchio anweist. Allein mehr als in irgend einem andern Land sehen wir in Italien die Verbindung zwischen der Bearbeitung des Edelmetalls und der hohen Kunst lebendig erhalten, die uns in der Zeit der Renaissance die bereits oben erwähnte beachtenswerte Erscheinung vermittelt, dass die gröfsten Bildhauer, Maler und Architekten aus der Werkstatt des Goldschmiedes hervorgehen. So sind es in der Periode der Gothik die beiden grofsen Meister der Bildhauerkunst von Pisa, Andrea und Giovanni Pisano, deren Werke von unmittelbarem Einfluss auf die toskanischen Silberschmiede werden konnten. Merkwürdigerweise sind auch die Reste italienischer Silberschmiedearbeit aus jener Periode, die uns heute noch vorliegen, weit mehr der Kleinplastik als dem eigentlichen Kunsthandwerk zuzuschreiben; so vor allem das Hauptwerk dieser Periode, der silberne Altar in Pistoja, an welchem verschiedene Künstler fast ein Jahrhundert von 1316—1409 gearbeitet haben, und der silberne Altaraufsatz im Baptisterium zu Florenz. So nimmt denn auch die Geschichte der Goldschmiedekunst in der italienischen Gothik bereits denjenigen Charakter an, den sie anderwärts erst in der neueren Periode erhält: aus einer Geschichte der einzelnen Werke wird sie zu einer Geschichte der Künstler, deren Persönlichkeit uns von Vasari in seinen bekannten Künstler-Biographien mit vielen Details gezeichnet wird. Aus diesem Grunde erscheint es auch gerechtfertigt, eine kurze Übersicht dieser Künstler, die, soweit sie Figuristen sind, schon der Frührenaissance angehören, wenn sie in ihrem Ornament auch noch gothische Formen beibehalten, erst im folgenden Abschnitt zu geben. Dafür sei jetzt der Entwickelungsgang, den die Formen der wichtigsten Kirchengeräte in der Periode der mittelalterlichen Kunst durchmachen, kurz darzulegen versucht.

Über Form und Material des Kelches*) scheint die älteste Kirche keine Festsetzungen gehabt zu haben. Am nächsten lag der Gedanke, den Originalkelch nachzubilden, mit welchem Christus das Abendmahl eingesetzt hatte. Doch bildete sich die Legende über diesen Kelch und sein Schicksal nachweisbar erst um 570 — noch später datiert die Grals-Legende, welche sich an den von den Genuesen aus Caesarea in Palästina mitgebrachten, angeblichen Originalkelch knüpft. Dieser, der „Sacro catino", galt bis Anfang des Jahrhunderts für einen geschnittenen Edelstein, erwies sich jedoch bei der Untersuchung als Glasfluss. Sicherer gingen diejenigen Goldschmiede

Fig. 70. Romanischer gehenkelter Kelch aus Wilten.

der ältest-christlichen Zeit, welche den auf dem Titusbogen in Abbildung erhaltenen jüdischen Kelch, wahrscheinlich ein Trankopfergefäfs aus der judäischen Beute, zum Muster nahmen. Diesen und anderen Trinkgefäfsen der Antike erscheinen dann die ältesten Kelche, soweit wir sie aus Miniaturen etc. des frühen Mittelalters kennen, nachgebildet. Namentlich zeigt sich, wie bereits oben erwähnt, die Hildesheimer Schule durch die italienischen Reisen ihres Gründers von diesen antiken Resten beeinflusst; und so mag es auf die endgiltige Feststellung der romanischen Kelchform von bestimmendem

*) Über den Messkelch, Vortrag des Prof. Dr. W. A. Neumann, in den Mitth. d. k.-k. östr. Mus. 1887. Heft 4 u. 5.

Einfluss gewesen sein, dass die Äbtissin von Essen, Matilde, die Verwandte Ottos II., für ihr Kloster neben dem siebenarmigen Leuchter auch den Kelch vom Titusbogen nachbilden liefs. Diese romanische Kelchform charakterisiert sich nun vor allem durch die Halbkugelform des eigentlichen Behältnisses, der Cuppa, die, von einem glatten cylindrischen Stengel getragen, auf einem scheibenförmigen, breit ausladenden Fufs steht; um die Sicherheit der Handhabung zu erhöhen, erhält der Stengel eine kugelförmige Verdickung, den Knauf, (nodus). Die in dieser frühen Periode nicht selten vorkommenden mit zwei Henkeln versehenen Kelche (Fig. 70) erklären sich so, dass schon früh zwischen dem zelebrierenden Priester und der Gemeinde eine Scheidung der Kelche eintrat. Der Priester bediente sich eines kleineren, ungehenkelten Kelches; bei der Kommunion der Gemeinde wurde ein grofser Henkelkelch vom Diakonen getragen, aus dem der Priester vermittelst eines Löffels den heil. Wein verteilte. Das interessanteste Beispiel eines solchen gehenkelten Kelches ist der oben erwähnte, von Heinrich II. gestiftete, der sich jetzt in der „reichen Kapelle" zu München befindet. Daneben kommen auch ungehenkelte Kelche vor, welche durch ihre Gröfse auffallen; diese sind als Zierkelche zu betrachten, die nicht zum Gebrauch beim Abendmahl dienten, sondern auf dem Altar standen, in ältester Zeit auch wohl in Ketten von der Decke des den Altar umschliefsenden Tabernakels herabhingen. Als Zierkelch erweist sich z. B. ein schöner Onyxkelch im Schatz von S. Marco zu Venedig, der an der Lippe eine Perlenreihe eingesetzt zeigt — wobei bemerkt sei, dass bei jedem zum Gebrauch bestimmten Kelche, mag derselbe noch so reich ornamentiert sein, der oberste Rand, die Lippe, glatt bleibt; auch spart man wohl aus dem ornamentalen Überzug ein halbkreisförmiges, glattes Stück für den Mundansatz aus. Als einer der frühesten Kelche noch aus karolingischer Periode erfreut sich der sog. Thassilokelch in Kremsmünster eines verdienten Ansehens; er ist $9\frac{1}{2}$ cm hoch, aus vergoldetem Kupfer mit silbernen, zum Teil niellierten Auflagen, und hat eine fast eiförmige Cuppa. (Fig. 71.)

Fig 71. Thassilokelch aus Kremsmünster.

Hinsichtlich des zum Kelche zu verwendenden Materials finden wir vor dem 7. Jahrhundert keine bestimmten Vorschriften: es wurden

Fig. 72. Silberner Kelch aus Borga in Finnland, Arbeit des Sifridus. Anfang des 13. Jahrh.

Kelche aus Holz, Thon, Metall und Glas gemacht. Holz und Glas werden durch ein Verbot Leos IV. (847—855) ausgeschlossen;

ebenso vergoldetes Kupfer durch die Synode zu Rheims 813. Selbstverständlich war Edelmetall am meisten beliebt; den ritualen Ansprüchen an Reinlichkeit entsprach jedoch auch das Zinn, das wir

Fig. 73. Gothischer Kelch aus Siebenbürgen, Silber mit Drahtemail; im Stiftklosterneuburg.

daher in unbemittelten Kirchen von den ältesten Zeiten bis in die Gegenwart verwendet finden. Die Anwendung von geschnittenen Edelsteinen zur Kuppa scheint erst der gothischen Periode aufzuhören.

Die glatte und rationelle Form des romanisches Kelches erleidet mit Eintritt des gotischen Stiles einige wesentliche Umwandlungen; vor allem beginnt die Herrschaft der Architektur über die Goldschmiedekunst, die derselben eine verhängnisvolle Bereicherung mit Spitztürmen, Giebeln, Mafswerk und Zinnenkränzen bringt. Die erste Veränderung geht mit dem Knauf vor sich: aus der kugeligen Form treten zuerst bescheiden kleine Scheiben vor: gleichsam die Stirnflächen von meist sechs Cylindern, die in die Kugel eingesteckt

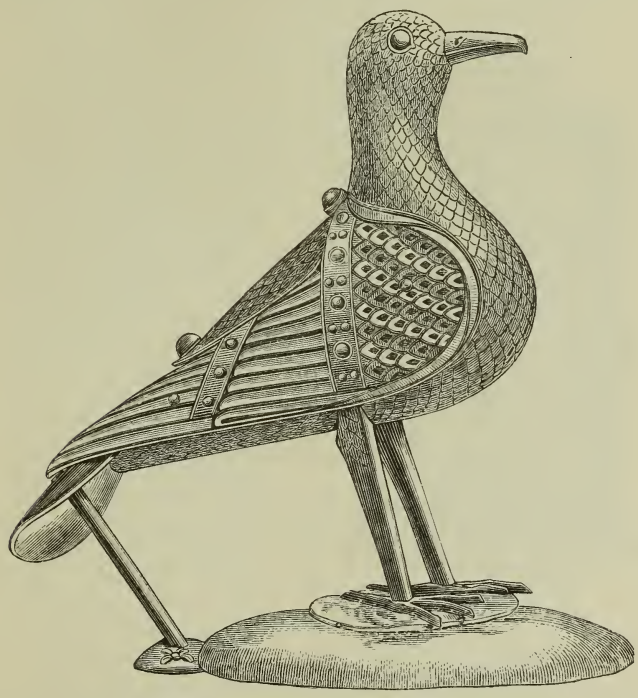


Fig. 74. Ciborium (Hostienbehälter) aus Kupfer mit Grubenschmelz. 12. Jahrh.

scheinen. Die Scheiben pflegen mit gravierten, niellierten oder emaillierten Darstellungen verziert zu sein. In späterer Entwickelung nehmen diese Vorsprünge reiche, sternartige Formen an, ihr Vorsprung wird gröfser, ihre Verzierung reicher. Immer aber stellen sie die Brauchbarkeit des Nodus zum Anfassen nicht in Frage, wie es der in der Hochgothik aufkommende Gebrauch thut, den Knauf mit gothischen Architekturen — meist sechs Spitztürmen mit zwischengesetzten Giebeln zu besetzen. Die Cuppa des gotischen Kelches verläfst die Halbkugelform und nimmt die eines Paraboloids an;

diese wird sehr lange beibehalten und erst in der Renaissanceperiode, wenn auch selten, mit einer nach aufsen gebogenen Lippe versehen, die dem Kelch die Form der Glockenblumen giebt. Der Fufs endlich erhält statt der kreisrunden Form einen im Vier- oder Sechspass gezeichneten Grundriss, zwischen dessen Kreisbogen häufig die in der Spätgotik üblichen Spitzen hervortreten. (Fig. 72.) Zum Kelch gehört die Patene, eine flache, oft tellerartige Blechscheibe, die auf die Öffnung des Kelches gedeckt wird. Auch sie erfährt oft reiche Ausbildung durch Gravierung, Email und Niello. Eine der interessantesten ist die inschriftlich als von Bernward stammend bezeichnete, welche in einem gotischen Ostensorium im Welfenschatz verwendet ist.

Fig. 75. Hostienbüchse aus Mühlhausen i. Th. Gold mit weissem Email.

Als Behältnis für das heilige Brot diente in der Zeit des romanischen Stils die Hostienbüchse, pyxis, die meist cylindrisch, auch wohl würfelförmig gestaltet und mit einem dachartigen Deckel verschlossen war. Unzweifelhaft wurden diese Büchsen auch aus Edelmetall gebildet. Die meisten noch in Sammlungen und Kirchenschätzen erhaltenen sind jedoch aus vergoldetem Kupfer und mit reichlichem, aber kunstlosem Grubenschmelz bedeckt; sie sind sich so ähnlich, dass man auf eine fabrikmäfsige Herstellung dieser Geräte zu Limoges im 12. Jahrhundert schliefsen möchte. Ausnahmsweise behielt die Hostienbüchse auch noch die der ältestchristlichen Kirche angehörige Form einer Taube (peristerium), die im Rücken eine Öffnung hatte und nicht selten zum Aufhängen im Tabernakel bestimmt war. (Fig. 74.) Erst seit im 13. Jahrhundert die Kirche anfing, dem Laien beim Abendmahl den Genuss des heiligen Weines zu entziehen, kommt der Gebrauch auf, die Hostien in Kelchen aufzubewahren, die den Namen Speisekelche oder Ciborien erhalten. Sie haben noch lange die gleiche Form wie die Weinkelche, zu welcher ein Deckel hinzutritt, der anfangs nur die Halbkugelform der Cuppa wiederholt, so dass das Ciborium als eine auf einem Fufs stehende Kugel erscheint. Eins der ältesten und schönsten Ciborien dieser Art ist das jetzt im Louvre verwahrte,

mit Steinen und Emaillen verzierte, mit der Inschrift „Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum“. In der gotischen Periode ist es der Deckel dieses Gerätes, der eine besonders reiche architektonische

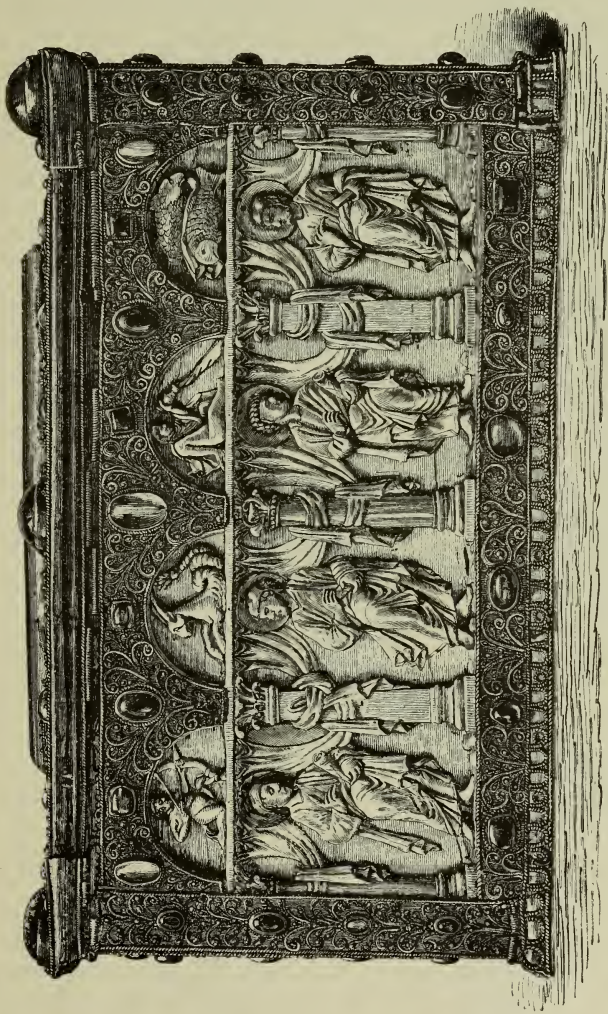


Fig. 76. Elfenbeinerner Reliquienkasten aus Quedlinburg.

Ausbildung bis zu vieletagigen Türmen erfährt. Übrigens bleiben daneben die Hostienbüchsen in der oben beschriebenen Gestalt bis in die Spätzeit in Gebrauch. (Fig. 75.)

Überaus mannigfach sind die Formen, welche die Fassung

von Reliquien annimmt, je nach der Gröfse derselben und ihrer Bestimmung. Die ursprünglichste und natürlichste Form ist diejenige des Sarkophages, der auch dem ganzen Mittelalter geläufig bleibt; nur dass die Ausbildung desselben mehr als irgend ein anderes Kirchengerät dem architektonischen Sinn der Gotik anheimfällt. Der schlichte, mit einem Satteldach geschlossene Kasten erhält schon

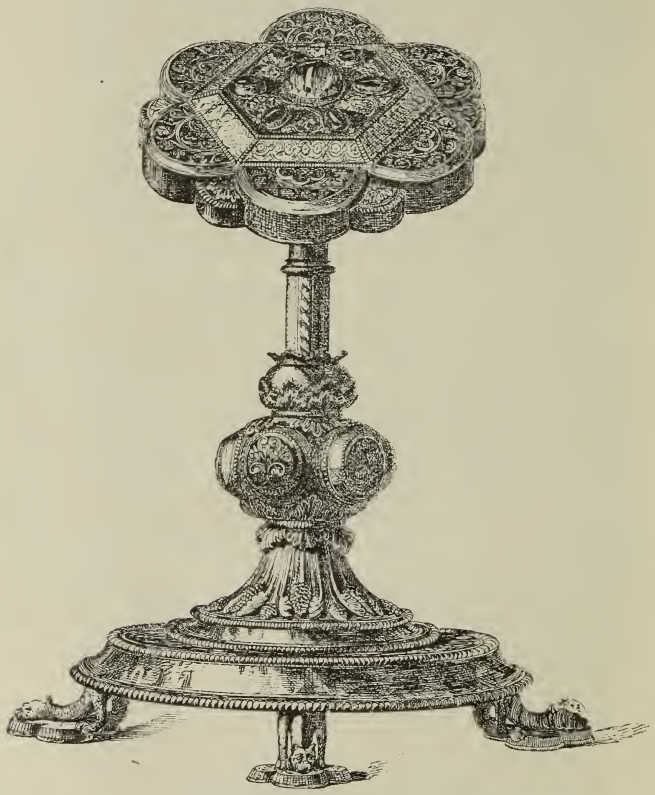


Fig. 77. Ostensorium in Reims.

im 12. Jahrhundert eine Dekoration mit Säulenarkaden, zwischen welchen Heiligenfiguren angebracht werden (Fig. 76): vom dreizehnten an wird er mehr und mehr zum Kirchenmodell. Als solches mit Strebesystemen und Glockentürmchen, erscheint uns das 1408 angefertigte und nur noch in der Abbildung erhaltene Reliquiar von St. Germain. Wesentlich anders gestaltet sich das Reliquiarium, wenn es bestimmt ist, der Gemeinde vorgezeigt zu werden. Ein klassisches Beispiel dieser Ostensorien genannten Geräte befindet sich im Domschatz von

Reims aus dem Anfang des 13. Jahrh. (Fig. 76.) Auf einem Fufs, welcher demjenigen des Kelches nahe verwandt ist, ruht auf einem über den Knauf noch verlängerten Stengel eine schräggestellte Platte in Sechspassform, die als flache Kapsel gestaltet die Reliquie der heiligen Sixtus und Sinicius enthält. Diese auf einem Fufse ruhenden Reliquienbehältnisse wechseln nun in der Zeit der Gotik in aufserordentlichem Formenreichtum. Als Hauptsache ist immer das eigentliche Reliquienbehältnis, meist ein hohler Cylinder von Bergkristall oder Glas zu bezeichnen, um welchen sich eine durchbrochene gotische Architektur oft zu erstaunlicher Höhe aufbaut.

Aus dem Ostensorium entwickelt sich die Monstranz, das wichtigste Altargerät in der Zeit der Gotik und Renaissance. Es ist das zum Vorzeigen des hl. Brotes während des Messopfers bestimmte Behältnis, auf welches aller denkbare Glanz und Schmuck gehäuft wird. Auch hier sind die Grundbestandteile ein handlicher Ständer, auf welchem ein Glas- oder Kristallbehältnis für das in Gestalt einer runden Oblate aufzunehmende heil. Brot angebracht ist; zum Einsetzen des letzteren pflegt im Innern eine kleine sichelförmige, gespaltene Goldscheibe, die sogen. „lunula“ vorgesehen zu

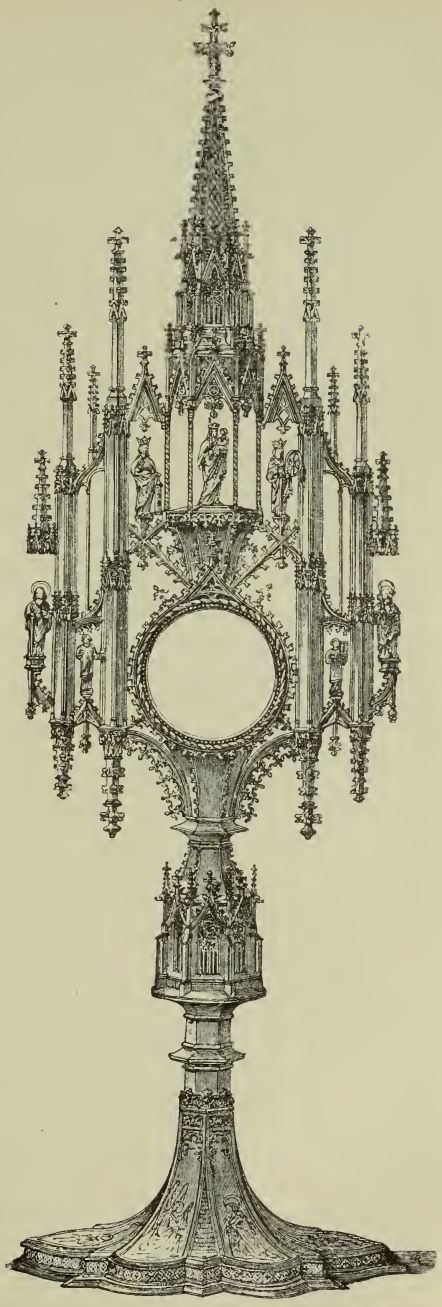


Fig. 78. Monstranz aus Silber vergoldet, Freising 1460.

sein. Um diesen Kern pflegt die Gotik und die spätere Zeit nun ganze Kirchenfassaden in durchbrochener Architektur zu gestalten, (Fig. 78) häufig mit reichem Figurenschmuck und nicht selten so schwer, dass der zelebrierende Priester nur mit Anstrengung im stande ist, die vorgeschriebenen Bewegungen mit diesem Gerät vorzunehmen. Die sehr beliebte Anbringung kleinerer Reliquien in der Monstranz macht oft die Anordnung von zwei Knäufen übereinander notwendig, von welchen der die Reliquien enthaltende vollständig als kleine Kirche gestaltet wird. Beiläufig sei hier noch erwähnt, dass es sehr gebräuchlich war, Geschmeide bei gewissen Anlässen der Kirche zu opfern, mit der Bestimmung, dass dasselbe an der Monstranz aufgehängt werde. So sind beispielsweise die Monstranzen der Stiftskirchen in Ueberlingen und in Freiburg i/B. ganz behängt mit dem köstlichsten, wohlerhaltenen Renaissance-Geschmeide. Aufser den oben erwähnten Arten der Reliquienfassung wären deren noch zahlreiche namhaft zu machen, aus welchen jedoch nur die im Mittelalter als „hermae“ bezeichneten sogen. Kopfreliquiare hervorgehoben seien. Sie dienen zur Aufnahme von Schädelteilen und stellen gewöhnlich die Büste des Heiligen dar. Eins der bekanntesten ist das aus dem 13. Jahrhundert stammende Haupt mit der Hirnschale Karls des Grofsen in Aachen. Zwei besonders schöne Beispiele aus der Spätgotik besitzt die Stiftskirche zu Aschaffenburg: die Büsten der heil. St. Peter und St. Alexander, von dem Frankfurter Meister Hans Dirmstein 1473 gearbeitet. In ähnlicher Weise wurden auch Hände und Füfse gebildet: eins der ältesten Beispiele der Fufs mit der Sandale des heil. Andreas, der unter Bischof Egbert für Trier angefertigt wurde. (Fig. 65.)

Eine sehr reiche Ausbildung erfuhren in der romanischen Stilperiode die Einbände der Evangeliarien. Die noch wenig geübte Kunst des Schreibens mochte diese Teile der Kirchenausstattung wertvoller erscheinen lassen: sicher ist, dass die Pracht der äufsern Ausstattung mit der mehr handwerksmäfsigen Anfertigung von Büchern im 13. und 14. Jahrhundert merkbar abnimmt. Über die kunstgeschichtlich bedeutendsten Bände hat der Verfasser in der „Geschichte der technischen Künste“*), Abtlg. Bucheinband, ein ziemlich umfassendes Verzeichnis zusammengestellt, auf welches hier hinzuweisen erlaubt sei. Den ältesten dieser Einbände — und es existieren solche aus dem 5. Jahrhundert — fehlt fast nie in der Mitte der Decke eine Elfenbeintafel, anfangs noch heidnische Konsular-Diptycha, später speziell für diese Verwendung mit christlichen Beziehungen geschnitten. Der übrige Teil des Holzdeckels pflegt mit Silberblech bekleidet zu sein, welches mit Filigran, getriebener Arbeit, Emailplatten, geschliffenen Steinen, manchmal auch wohl antiken Gemmen dekoriert ist. Sehr beliebt ist dabei die Hervorhebung der Ecken: hier finden meist die

*) Geschichte der technischen Künste von Bruno Bucher, Stuttgart, Spemann.

Fig. 79. Durchbrochene Silberplatte, 11. Jahrh. Vom Einband eines Evangeliencodex zu Würzburg.

vier Evangelisten oder deren Symbole ihren Platz, wenn die Ecke nicht zum Schutze des Deckels beim Aufschlagen mit einer grofsen Kristall-Halbkugel besetzt ist. (Fig. 79.)

Im 14. Jahrhundert werden diese Buchdeckel aus Edelmetall, die in der Gotik auch wieder den Charakter von Kirchenfassaden annehmen, schon ziemlich selten und verlieren sich fast gänzlich im 15. Jahrhundert, um in denen der Renaissance mit durchbrochener Silberauflage wieder aufzuleben. An die Bücher anschliefsend seien die Lesepulte erwähnt, die ebenfalls, wiewohl selten, von Silber angefertigt worden sind. Sie waren bestimmt auf den Altar gestellt zu werden, und hatten kleine Abmessungen. Die Sammlung C. von Rothschild besafs ein ausgezeichnetes Stück aus dem 14. Jahrhundert, dessen Platte in eine Reihe von Mafswerkfenstern aufgelöst und dessen Untersatz mit statuarischem Schmuck versehen war; ein älteres, dem 13. Jahrhundert angehöriges, im strengen Stil der Frühgotik besitzt Baron von Oppenheim in Köln.

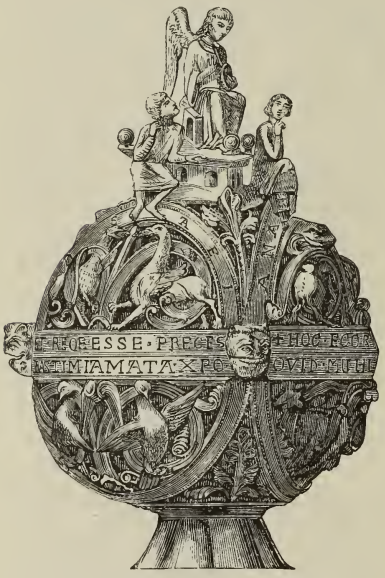


Fig. 80. Romanisches Weihrauchfass aus Lille.

Die Räuchergefäfse, vielleicht aus dem jüdischen Ritus in den christlichen herübergenommen, liefern uns auch wieder einen Beweis dafür, dass das frühe Mittelalter die schlichte Gebrauchsform in einfacher, stilistisch unanfechtbarer Weise zu dekorieren versteht, und dass erst die Gotik durch das mehrerwähnte Hineinziehen der Architekturmotive zu übertriebenen, wenn auch in ihrer Wirkung glänzenden Bildungen gelangte. So ist das älteste Räuchergefäfs eine Hohlkugel mit niedrigem Fufs, in der Mitte geteilt, deren Deckel mit Löchern versehen ist, um dem Rauch den Austritt zu gestatten. Das Gefäfs hängt, um geschwungen werden zu können, in Ketten, die durch Ösen am Deckel durchgezogen zu sein pflegen. Eine weitere Kette geht vom Deckel zu der die Handhabe bildenden Platte, an welcher auch die andern Ketten befestigt sind; sie dient zum Heben des Deckels. (Fig. 80.) Oft findet sich auch die untere Kugelhälfte durchbrochen; alsdann muss sie eine innere, feste Verdoppelung erhalten. Das 13. Jahrhundert beginnt dann schon den Deckel als gotischen Kuppelbau mit Flankierungstürmchen und die Rauchöffnungen als

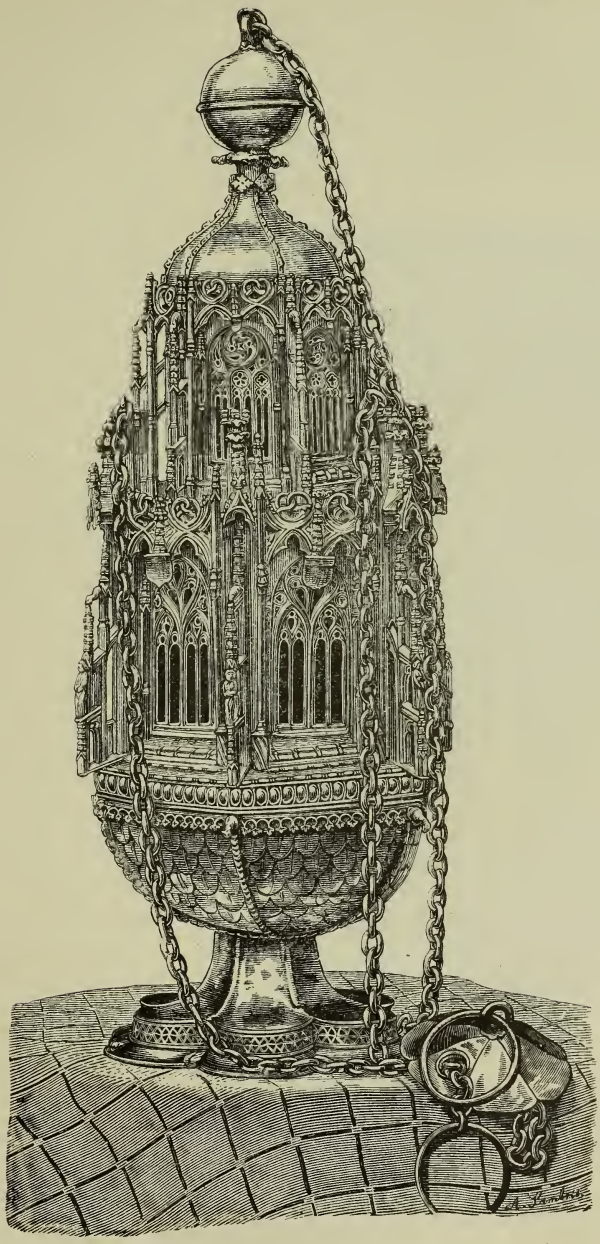


Fig. 81. Weihrauchfass zu Seitenstetten.

Fenster auszubilden. (Fig. 81.) Eins der schönsten Beispiele aus der Spätgotik ist in dem bekannten Stich von M. Schongauer dargestellt, ein gutes Beispiel der früheren Zeit findet sich im Dommuseum von Trier (abgeb. bei Viollet-le-Duc. Mob. pl. 30). In den meisten Fällen ist das Material dieser Geräte gegossene oder getriebene Bronze, häufig mit Verwendung von Email; doch wurden sie für reichere Kirchen auch aus Silber hergestellt.

Fig. 82. Relief vom Reisealtar eines Grosskomthurs des deutschen Ordens.

Die grofsen Altarwerke von Silber, an welchen das früheste Mittelalter reich war, die aber auch, wie wir sahen, für die italienischen Goldschmiede des 14. Jahrhunderts die Gelegenheiten zur monumentalen Ausübung ihrer Kunst bildeten, waren den nördlichen Ländern nicht eigentümlich. Zu erwähnen sind: das goldene Antependium in der Abteikirche von Komburg und die im Jahre 1698 untergegangene „goldene Tafel“ in der St. Michaelskirche in Lüneburg, die in einer Gröfse von 7 auf 9 Fufs mit getriebenem Goldblech in figuralen Darstellungen bekleidet war. Kleinere tragbare Altäre, häufig als Reisealtäre bezeichnet, finden sich dagegen in ziemlicher Anzahl. Selten haben sie die vollständige Tabernakelform, wie der oben erwähnte aus der „reichen Kapelle“. Häufiger sind sie blofse Tafeln, architektonisch eingerahmt, oder Flügelaltärchen, sogen. Triptycha. In ihrer Behandlung haben die letzteren eine grofse Ähnlichkeit mit den Evangeliarien-Deckeln, von denen sie sich im wesentlichen durch die Einfügung von Reliquien unterscheiden. (Fig. 82.)

Ein vom 13. Jahrhundert an beim Messopfer benutztes Gerät ist die Kusstafel oder Pax: sie entstammt dem Gebrauche der Gläubigen, sich während der Messe das „Osculum pacis“, den Kuss des Friedens, zu geben, zu dessen Aufnahme dann später eine kleine,

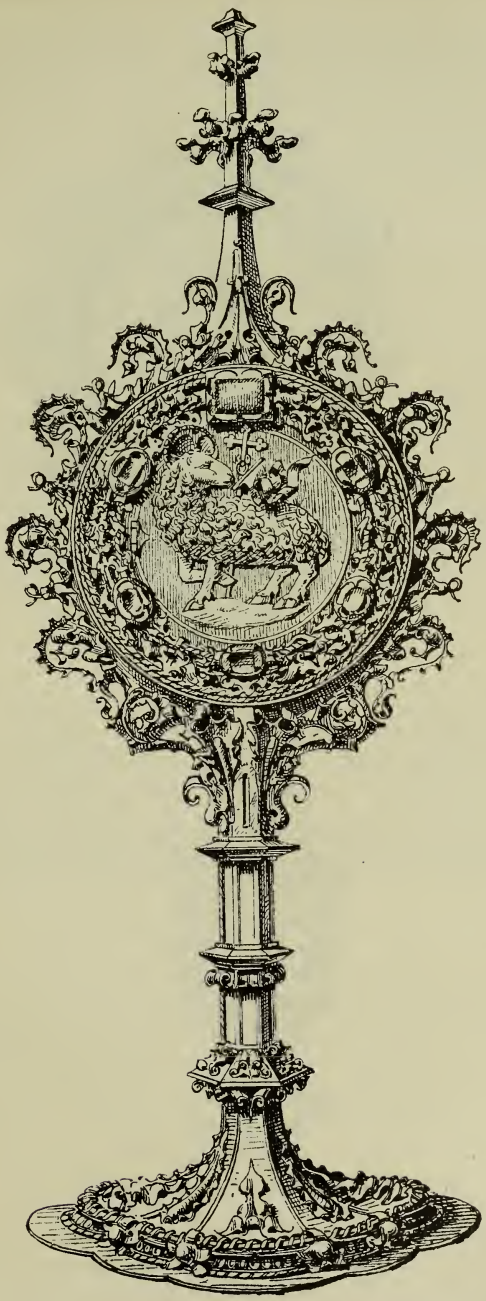


Fig. 83. Kusstafel, in Silber getrieben, mit Edelsteinen. 1460.

an der Rückseite mit einer Handhabe versehene Tafel auf den Altar gestellt oder vom Priester dargereicht wurde. Diese „paces“ pflegten

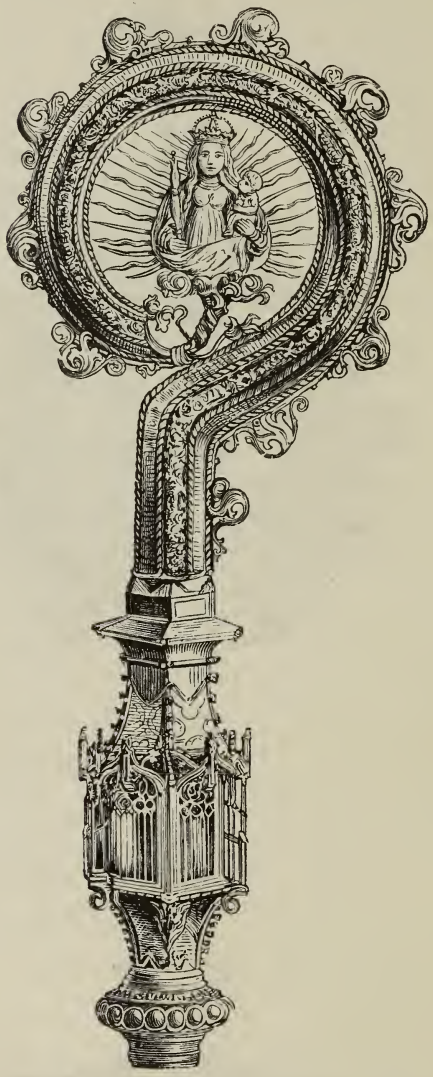


Fig. 84. Bischofstab aus Silber, vergoldet. 15. Jahrh.

von Edelmetall, oft mit reichem Schmuck an Email und Edelsteinen gemacht zu sein; auch solche von Elfenbein kommen vor. Sie sind meist handgroſs und in ihrer zentralen Komposition den Pluvial-

schliefsen nicht unähnlich. Eine spätgotische Pax, die auf einem Stengelfufs ruhend sich der Form der Ostensorien nähert, besitzt das kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin; dieselbe wurde 1460 von Pius II. zum Andenken an das Baseler Konzil in den dortigen Dom gestiftet. Die spätere italienische Kunst gestaltet sie dann gern als kleine architektonisch eingerahmte Altärchen, deren Bild in Niello ausgeführt zu sein pflegt.

Eine beliebte Aufgabe stellt die Kirche den Goldschmieden im Bischofs- oder Hirtenstabe, zu welchem neben Holz und Elfenbein vergoldetes Kupfer, Silber und Gold die beliebtesten Materialien sind. Er pflegt ein durch profilierte Wulste abgeteilter Stab zu sein, dessen Spitze sich volutenartig nach innen biegt; diese Spitze ist nebst dem Knauf, der sie vom Stabe trennt, der Gegenstand der Goldschmiedekunst. Sehr beliebt ist in der romanischen Periode die Anbringung des heil. Georg in dem entstehenden Ringe; als Drache pflegt dann die Biegung des Stabes ausgebildet zu sein. Später, mit dem Aufkommen eines gesteigerten Mariendienstes findet man häufig die Krönung der Gottesmutter dargestellt. Auch sonstige auf die betr. Kirche bezügliche Heiligendarstellungen, daneben aber auch einfach-ornamentale Ausbildung findet sich vor.

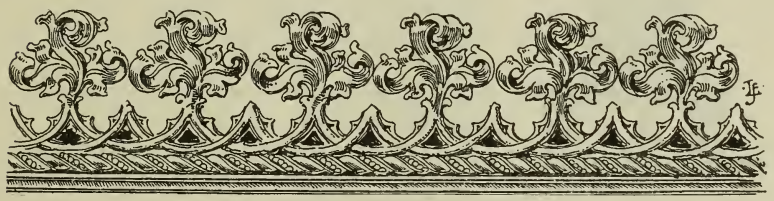


Fig. 85. Von einem gotischen Becher.

Weit weniger als bei den kirchlichen Goldschmiedearbeiten des Mittelalters wird bei den Profangeräten unsere Kenntnis durch ausreichende Beispiele unterstützt; in vielem sind wir daher auf die schriftlichen Überlieferungen, Inventarien und ähnl. angewiesen. Aus diesen erfahren wir denn allerdings, dass das Tafelgerät der französischen Könige im 14. Jahrhundert eine erstaunliche Menge von Silberarbeiten aufwies. An Tafelaufsätzen war kein Mangel; sie hatten die Gestalt von Schiffen, Burgen, von phantastischen Tieren. Speziell das Schiff stand vor dem Sitz des Fürsten; es war ein verschliefsbares Behältnis, in welchem sich — wohl zum Schutz vor Gift — das ganze Speise- und Trinkgerät desselben befand. Behältnisse für das Getränk und Becher haben die verschiedensten Namen

und wohl ebenso verschiedene Formen; merkwürdigerweise ist die Zahl der aus dem frühen Mittelalter erhaltenen Becher verschwindend gering. Als eine echt gotische Form kann man den cylindrischen Becher bezeichnen, der sich vom obersten Drittel seiner Höhe an Halbkugel- oder melonenförmig erweitert. In der spätesten Gotik erscheint dann der birnförmige Becher auf Stengelfufs, ganz mit den beliebten Buckeln bedeckt — einer aus der Arbeit des Treibens hervorgehenden, sehr wirkungsvollen Dekorationsweise, die sich allerdings wieder dem architektonischen Einfluss unterworfen zeigt, wenn, wie bei einem Becher der Rothschildsammlung, die Buckel mit Mafswerk überzogen sind. Meist haben diese Becher Deckel; charakteristisch für dieselben ist die reiche Ausstattung mit durchbrochenen Galerien aus kreuzblumenartigen Ornamenten, die wohl selten oder nie geprägt, sondern gegossen und ziseliert worden sind.

Fig. 86. Kleiner gotischer Becher.

Eine eigene Art von Doppelbechern kennt die Spätgotik: jeder derselben hat eine halbkugelförmige Kuppa, aus Ahorn-Wurzelholz gedreht. Die Silberfassung besteht aus einem Fufs, den Lippen, die ineinander gesteckt werden können, und je einem seitwärts angebrachten stilartigen Henkel. Die Rothschildsammlung enthielt aufser schönen Beispielen aus Holz auch einen solchen aus zwei Achatschalen; auf den Lippen befanden sich plattdeutsche Inschriften. Die am häufigsten vorkommende Form mittelalterlicher Becher ist die fast cylindrische, nach oben schwach erweiterte, ohne Stengel, nur auf drei kurzen Füfsen aufsitzend. Diese letzteren sind oft sehr phantastisch gestaltet: wir finden kniende Männer, Löwen, ja selbst Burg-Architekturen; die Anbringung der letzteren als Deckelbekrönung ist ganz allgemein. Die Fläche des Bechers zeigt dabei häufig reiche Verzierung durch Niello oder Gravur; sehr beliebt ist es, einen Kranz von silbergetriebenen Blumen und Blättern, manchmal emailliert, um die Mitte zu legen. Eine besondere Gattung von Trinkgefäfsen sind die Hörner: sie werden aus wirklichem Tierhorn, aus Elfenbein und aus Metall angefertigt. Eins der bedeutendsten Beispiele ist das sogen. Oldenburger Horn im Schloss Rosenborg, um 1455 von Daniel Aretäus aus Westfalen für Christian I. gearbeitet. Ein sehr schönes Beispiel dieser Gattung besitzt das Berliner Gewerbemuseum in dem 1486 datierten elfenbeinernen Horn des Lüneburger Ratssilbers. Ein dem letzteren ähnliches befindet sich im Rothschild-Museum. Charakteri-

stisch für diese Trinkhörner ist der architektonische, fast einer zweiturmigen Kirchenfassade gleichende Aufbau, in welchem dieselben ruhen; auch der Deckel ist häufig der Ort für eine sehr reiche architektonische Ausbildung.

Fig. 87. Gotischer Doppelbecher, unterer Teil. Aus dem Rothschild-Museum.

Eine eigene Art von Profangefäfsen, von welchen die Rothschild-Sammlung zwei sehr schöne Exemplare besafs, sind die sogen. Hubertus-Schalen, die dazu dienen sollten, vor dem Auszug zur Jagd das Brot aufzunehmen, welches der Priester weihte, und welches dem Jäger als Schutz gegen den Biss toller Hunde galt. So ist die Schale mit zwölf Vertiefungen für die Brötchen versehen; in der Mitte ist die Hubertuslegende in Freifiguren in einer Hürde dargestellt;

als Füfse dienen vier architektonische Baldachine, unter welchen Kirchenväter sitzen. Von Schenkkannen dieser Zeit ist nicht sehr viel erhalten; als Beispiel sei die im Museum zu Kassel befindliche aufgeführt, welche in Silber die Arbeit des Böttchers nachahmt.

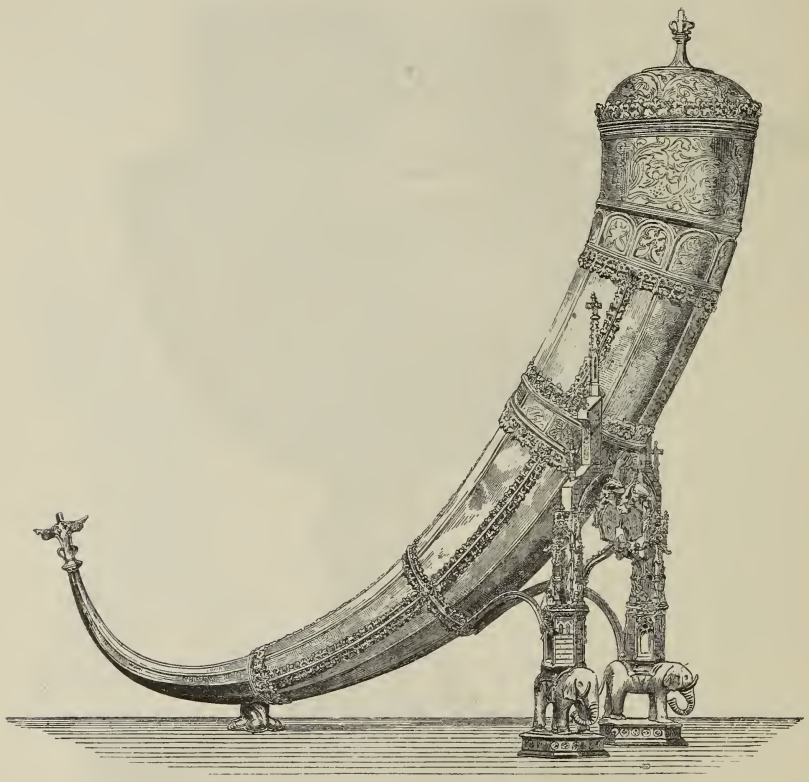


Fig. 88. Horn aus Lüneburg.

c. Die Renaissance in Italien.

Wie für die Baukunst und die Bildnerei, so haben wir auch für die Goldschmiedekunst den Beginn der Renaissance in Italien zu suchen. Jene grofse Wendung in der Weltanschauung, welche sich ebensosehr auf kultur- wie auf kunstgeschichtlichem Gebiet gegen Ende des 15. Jahrhunderts vollzog, war in Italien von lange her vorbereitet. Die Renaissance hatte dort, wie Burckhardt so bezeichnend sagt, schon lange vor der Thür gestanden, ungeduldig, dass ihr der

Eintritt gewährt werde, und von Zeit zu Zeit vernehmen wir ihr Anklopfen. Ein solches Anklopfen der Renaissance sehen wir zum Beispiel in der Wirksamkeit der Bildhauerschule von Pisa, deren Begründer, Giovanni Pisano, sich schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an derselben Quelle begeisterte, welche im funfzehnten die grofsen Meister der Renaissance bildete, der antik-römischen und griechischen Plastik. Seine Madonnen und allegorischen Figuren haben keine Spur von den Merkmalen der gotischen Plastik, wie sie uns die französische und deutsche Kunst zeigt: die Antike und das Studium nach dem Nackten, worauf diese unfehlbar hinleitet, bilden von jetzt ab die Grundzüge der italienischen Plastik. Und in den Schutz der letzteren stellt sich die Silberschmiedekunst. Wie bereits im vorigen Abschnitt angedeutet wurde, besteht seit dem Mittelalter in Italien die engste Beziehung zwischen den Werkstätten der Silberschmiede und der übrigen Künstler, namentlich der Bildhauer. Nicht wenige der letzteren haben ihre künstlerische Laufbahn als Söhne oder Lehrlinge von berühmten Goldarbeitern begonnen; viele der berühmtesten Maler und Bildhauer haben nicht aufgehört, für die letzteren Entwürfe und Modelle zu machen. Welchen Grad von Vertrautheit die Miniaturmaler des 15. Jahrhunderts mit den Arbeiten der Bijouterie bekundeten, wurde bereits oben berührt.

So sind es denn auch vor allem Werke der Kleinplastik in Silber, welche im späten Mittelalter und im Beginn der Renaissance die Marksteine auf dem Entwickelungsgange der italienischen Goldschmiedekunst bilden. Mochte die äufsere Fassung, die architektonische Umrahmung dieser Altarvor- und Aufsätze auch noch bis ins 15. Jahrhundert die Formen der Gotik beibehalten, so war die Hauptsache, der figürliche Inhalt, schon längst vom Geist der Renaissance durchströmt.

Vor allem ist es Toskana, wo wir die Blüte dieser Kleinplastik in Silber zu suchen haben: die mächtigen Republiken wetteiferten in dem Bestreben, in stolzen Kirchenbauten und deren Ausstattung mit silbernen Altarwerken ihren Reichtum zur Schau zu tragen. In Siena gab der wahrscheinlich nach Giovanni Pisanos Plan neuerbaute Marmordom einer Menge von Künstlern Beschäftigung; das Altarwerk in Pistoja, an welchem fast ein Jahrhundert arbeitete, wurde oben schon erwähnt; Florenz hatte ein gleiches Werk, ebenfalls heute noch vorhanden, für die Taufkirche des heil. Johannes begonnen. Wir führen nach Labarte einige der Hauptkünstler dieser Werke an.

Die Archive von Pistoja nennen uns sechs Namen von Silberschmieden aus Siena, die für den Dom ihrer Vaterstadt beschäftigt waren. Der bedeutendste scheint Puccio gewesen zu sein, der 1316 die Statuen der Madonna und der Apostel bildete. An dem mehrerwähnten Altaraufsatz für Pistoja arbeitete im gleichen Jahre Andrea

Fig. 89. St. Johann in der Nische. Vom Altar des Baptisteriums zu Florenz.

Ognabene die Mitteltafel, Giulio Pisano die Statue des heil. Jacob, und die Florentiner Piero und Leonardo di Ser Giovanni die beiden zurücktretenden Flächen; auch einen Künstler deutscher Abkunft, Pietro d'Arrigo (Sohn des Heinrich), finden wir bei dem Altaraufsatz beschäftigt.

Ein Reliquiar im Dom von Orvieto hat den Ugolino di Maestro Vieri aus Siena zum Urheber; dies Reliquiar, zur Aufnahme des durch das „Wunder von Bolsena" berühmten Linnentuches bestimmt, ist eine Nachbildung der Fassade des Domes von Orvieto in Silber von 1,80 m Höhe, mit zwölf Bildern in Reliefschmelz geschmückt. Es mag hierbei bemerkt werden, dass diese sehr wirkungsvolle Technik, durchsichtige Schmelzfarben auf einen in Relief behandelten Metallgrund zu legen, in der italienischen Kunst dieser Zeit besonders beliebt war und fast ausnahmslos von allen Goldschmieden geübt wird.

In Florenz wirkte um den Anfang des 14. Jahrhunderts Andrea Arditi, der für den Dom zahlreiches Kirchengerät, darunter besonders eine reich emaillierte Büste des heil. Zenobius, anfertigte. Neben ihm arbeitete Cione, der Vater des berühmteren Orcagna; wenn sich von ihm auch keine bestimmten Werke mehr nachweisen lassen, so wird ihm doch nachgerühmt, dass er zahlreiche Schüler gehabt hat, darunter den Aretiner Torzoro, der als Emailleur berühmt war.

Von oberitalienischen Goldschmieden wird uns namentlich der Mailänder Borgino genannt, der für die Kathedrale von Monza ein Antependium arbeitete. Zahlreiche andere Künstlernamen sind uns bei der Sorgfalt, mit welcher die Silberschmiede des 14. Jahrhunderts in Italien ihre Werke zu zeichnen pflegten, überliefert und können bei Labarte nachgelesen werden.

Aber auch für die oben erwähnte Teilnahme solcher Künstler an der Goldschmiedearbeit, deren Hauptbedeutung auf anderem Gebiete lag, giebt uns die italienische Kunstgeschichte manchen Anhalt. So war Filippo Brunellesco (1377—1456) mit zwei silbernen Figuren an dem Altarwerk von Pistoja beteiligt; Lorenzo Ghiberti empfing seine erste künstlerische Unterweisung in der Goldschmiedewerkstatt seines Stiefvaters Bartolucci. Die silberne Statue des Johannes am Altarwerk des Florentiner Baptisteriums rührt von dem als Architekten berühmten Michelozzo Michelozzi (1391—1472) her. Am gleichen Altar sehen wir Andrea Verrocchio als Silberschmied thätig, während Luca della Robbia und Dom. Ghirlandajo uns als Verfertiger silberner Lampen für die Kirche Sa. Annunziata genannt werden. Unter den Sieneser Goldschmieden war um diese Zeit, Anfang des 15. Jahrhunderts, am meisten geschätzt Giovanni Turini und sein Vater Turino di Sano; beide führten für den Dom Skulpturen in Bronze, Marmor und Silber aus; unter den letzteren werden namentlich Statuen des heil. Victor und Crescentius hervorgehoben, die auf einem reich-

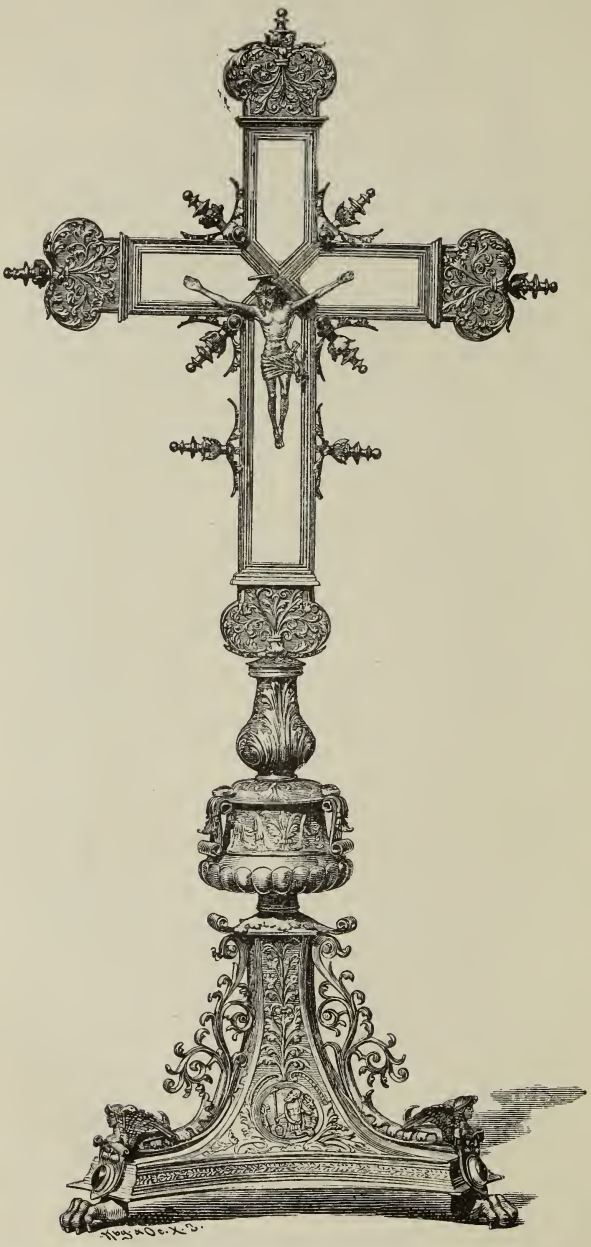


Fig. 90. Silbernes Altarkreuz aus dem Museo Poldi-Pezzoli, Mailand.

emaillierten Piedestal gestanden hätten, wie denn Giovanni besonders auch in dem Transluzidschmelz auf Relief berühmt war.

Der Florentiner Antonio Pollajuolo, bekannt als Maler und Kupferstecher und in seiner Jugend Gehülfe Ghibertis bei den Bronzethüren des Baptisteriums, arbeitete für diese Kirche im Auftrag der Kaufmannsgilde ein grofses Kruzifix und zwei Leuchter, letztere 1,20 hoch, in Silber mit Email. Aus seinem Goldschmiedeladen am Mercato nuovo gingen aufserdem eine Menge anderer Kunstwerke,

Fig. 91. Niello-Pax, Italien. 15. Jahrhundert.

darunter auch Bijouterien und geschnittene Steine, hervor. Wenn dem Florentiner Maso Finiguerra die ihm zugeschriebene Erfindung des Kupferstichs durch das Abreiben geschwärzter, zum Niellieren vorbereiteter Platten von der neueren Forschung auch bestritten wird, so bleibt ihm doch eine hervorragende Meisterschaft in dieser Technik und aufserdem ein hoher Ruhm als Goldschmied, der für die Kirchen seiner Vaterstadt zahlreiche zum Teil noch erhaltenen Werke schuf.

Mit dem Ende des 15. und dem Eintritt des 16. Jahrhunderts löst sich die italienische Edelschmiedekunst auch in den Umgebungen ihrer figuralen Werke von den Überlieferungen der Gotik. Die Architektur und das dekorative Beiwerk der Malerei hat die Plastik

eingeholt und ebenfalls an den Resten des Altertums, vor allem an den Dekorationen der römischen Kaiserzeit, die in den Titusthermen zu Tage kamen, gelernt. Sie versucht sich mit Glück in den Säulenordnungen und Rundbogenarchitekturen „All' Antica", die wir als die Renaissance-Architektur bezeichnen. Die Malerei hat eine Fülle neuer Motive aus den Malereien der Ausgrabungen, der „Grotte" geschöpft — und unter „Grotesken" verstehen wir die jetzt zuerst auftauchenden freien Ornamentbildungen, jene Rankenschläge mit dem Blatt der Akanthusstaude, untermischt mit fabelhaften Menschen- und Tierbildungen, wie sie namentlich Raffael in der Dekoration der vatikanischen Logen zur höchsten Vollendung gebracht hat. Die Goldschmiedekunst, die ihre enge Beziehung zu den übrigen Künsten das ganze 16. Jahrhundert hindurch lebendig erhielt, nahm an dieser Umwandlung des Geschmacks aufs lebhafteste anteil. Der strenge Anschluss an die Architektur, den wir in der Gefäfsbildnerei der Gotik gefunden hatten, zeigt sich ein wenig gelockert: aber immer noch behalten Reliquiare, Kusstafeln, Altaraufsätze mit Vorliebe die Form kleiner Giebelarchitekturen bei, jetzt freilich in der anmutigen Rundbogen-Lösung der Frührenaissance.

Die Technik, deren hohe Ausbildung wir als ein Hauptverdienst der gotischen Periode wiederholt bezeichnet haben, hält sich nicht allein auf der Höhe; sie erfährt in dem Email und dem Niello noch eine Verbreitung und Vertiefung. Dazu kommt ein neues, was sich als Erbschaft des Orientes unmittelbar an die Einnahme von Byzanz durch die Türken 1402 anschliefst; die Ausbildung des Edelsteinschnitts in Italien im 16. Jahrhundert. Diese Kunst, welche bis dahin in uralter Tradition von griechischen Künstlern im Orient geübt worden war, wurde von diesen, als sie vor den mosleminischen Eroberern nach Italien flüchteten, hierhin übertragen und bald von zahlreichen italienischen Künstlern geübt. Halbedelsteine und sonstige kostbare und interessante Materialien erregten wieder die Aufmerksamkeit und wurden zu Werken der Kleinskulptur, namentlich aber zu Prunkgefäfsen jeder Art verarbeitet. So sehen wir bei Vasari die ersten Künstler mit dem Steinschnitt beschäftigt: Valerio Vicentino muss zahlreiche Kristallvasen für Clemens VII. arbeiten, seine Schüler Jacopo da Trezzo, Gasparo und Girolamo Masseroni sind in gleicher Weise beschäftigt. Auch das Steinmosaik, die sogen. Pietradura-Arbeit kommt in dieser Zeit in Schwung — fast alle gröfseren Sammlungen, vor allem aber das Kabinett der Gemmen und die sogen. Schatzkammer in der Galerie der Uffizien enthalten Meisterstücke solcher Arbeit.

Hand in Hand mit diesen Arbeiten aus geschnittenen Halbedelsteinen geht die Fassung desselben in Gold und Email. Von den Bijouterien dieser Art, die in der mafsvollen Unterordnung der Fassung gegenüber dem plastischen Kunstwerk für alle Zeiten mustergiltig sind, haben wir bereits oben gesprochen. Aber auch die Gefäfse und Ge-

räte boten in Bügeln und Henkeln, Lippen- und Fufsbekleidung reichlichen Anlass für den Goldschmied und Emailleur, auf knappem Raum reiche und kunstvolle Kompositionen zu gestalten. Von italienischen Werken dieser Art dürfte sich die reichste Sammlung in den Uffizien befinden; vieles Herrliche in den Schatzkammern von Wien und München, vom grünen Gewölbe und vom Louvre, welches noch von Labarte als italienische Arbeit angesehen wurde, ist seitdem als aus deutschen Werkstätten hervorgegangen erkannt worden. Ein ganz hervorragendes Stück italienischer Arbeit, eine Kassette aus gravierten Kristallplatten, in deren reichemaillierten Beschlägen und Verbindungsteilen das Wappen der Visconti vorkommt, besitzt das Rothschild-Museum.

Gegenüber der grofsen und allgemeinen Beliebtheit, welche die Goldschmiedekunst und ihre Werke im 16. Jahrhundert in Italien genossen, darf es uns befremden, verhältnismäfsig wenig Namen bevorzugter Künstler von der Geschichte aufbewahrt zu finden. Wir können den Grund dieses Mangels in folgendem suchen: in den vorangehenden Jahrhunderten entstanden die Werke der Goldschmiedekunst fast ausschliefslich — mochten sie religiöse oder profane Bestimmung haben, aus bestimmtem Anlass, auf besondere Bestellung. Jedes hatte sozusagen ein Programm und näherte sich damit den Werken der hohen Kunst. Eine Menge begabter Künstler wandten sich dieser Beschäftigung zu, in welcher sie sicher sein konnten, Ehre und Geld zu gewinnen, und schufen Werke, zu denen sie nicht nur die Erfindung, sondern auch die Ausführung bis zur letzten Emailplatte lieferten. An diese Werke, die der allgemeinen Aufmerksamkeit sicher waren, knüpfte sich ihr Name; man stellte sie neben die berühmtesten Maler und Bildhauer. Mit Eintritt der Renaissancezeit hingegen hatte sich die Freude an den Werken der Künste so mächtig in allen Klassen der italienischen Gesellschaft verbreitet, dass die Künstler nicht auf Bestellungen zu warten brauchten, sondern ihre Gedanken zur Ausführung bringen konnten, ohne Rücksicht auf einen besonderen Zweck. So blieben jetzt im allgemeinen nur die Talente zweiten Ranges beim Kunstgewerbe — die Ausnahmen davon werden wir sogleich kennen lernen — und ihre Werke, denen nicht der Erfindungsgeist der grofsen Meister der vorigen Periode mehr innewohnte, vermochten ihre Namen nicht vor Vergessenheit zu schützen. Indessen sorgte die mehrerwähnte enge Verbindung zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern gerade in der Periode der Renaissance dafür, dass die letzteren die Entfremdung der grofsen und schöpferischen Talente nicht zu schwer empfanden. Arbeiteten diese auch nicht mehr am Amboss des Goldschmiedes, so lieferten sie demselben Zeichnungen und Modelle für seine Werke. Erstaunlich reich ist die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien an solchen Entwürfen; Perin del Vage und Salviati sind daselbst mit Kassetten Benedetto da

Fig. 92. Entwurf des Pocetti zu einer Ziervase. Aus den Handzeichnungen der Uffizien.

Rovezzano mit Bechern, Benedetto Pocetti und namentlich Caravaggio mit zahlreichen Vasenzeichnungen vertreten.

Aber auch von praktisch ausführenden Goldschmieden der italienischen Renaissance hat uns die Geschichtschreibung, speziell die Lebensbeschreibungen von Vasari und diejenige Cellinis, sowie Cicognaras Geschichte der Skulptur eine Reihe klangvoller Namen erhalten.

Francesco Rustici hat im Baptisterium zu Florenz verschiedene Arbeiten für die Kaufmannsgilde ausgeführt; Michelangelo di Viviano, Cellinis erster Lehrmeister, der für Niello, Emaillen und die Fassung von Edelsteinen besonderen Ruf besafs, arbeitete u. a. ein schönes silbernes Kreuz für den Dom von Florenz und Verzierungen für die Prachtrüstung, welche Guiliano de' Medici bei einem Karussel auf der Piazza Sa Croce trug. Dem Cesarino Rosetti aus Perugia wurde bei der Übernahme einer Auferstehung in Silber für den Dom von Siena besonders in den Kontrakt geschrieben: „er habe die Arbeit entsprechend dem Ruhme des genannten Cesarini zu vollenden".

Ambrogio Foppa, genannt Caradosso, aus Mailand oder Pavia, entwickelte seine Hauptthätigkeit in Rom, wo er für Julius II. und Hadrian VI. Medaillen und für Leo X. Münzstempel schnitt. Er war berühmt in Transluzid-Emaillen auf Reliefgrund, und namentlich in der Anfertigung kleiner, in Hochrelief gearbeiteter goldener Anhänger. Für eine sehr schöne Pax im Domschatz zu Mailand (die Grablegung in ausgeschnittenen Relieffiguren auf einer Unterlage von Onyx, abgeb. b. Plon. Taf. 33), welche ihm zugeschrieben wurde, ist seine Autorschaft nicht ganz unbezweifelt.

Antonio Maaj arbeitete als Schüler von Cellini im Schlosse Petit-Nesle und blieb nach seines Meisters Weggang in Frankreich für den Hof beschäftigt. Das als Kassette Farnese hochberühmte Goldschmiedewerk im Museo nazionale zu Neapel, bei dessen Komposition kein Geringerer als Michelangelo zu Rate gezogen zu sein scheint, ist nach den Forschungen Plons ein Werk des Giovanni Bernardo da Castelbolognese (1495—1555), der sich somit als einer der bedeutendsten Künstler dieser Zeit charakterisiert. Übrigens hat das zitierte Werk*) eine grofse Menge Namen von Goldschmieden des 16. Jahrhunderts ans Licht gefördert, auf welche hiermit verwiesen sei. Als wichtigere wollen wir nur noch anführen: Leone Leoni aus Arezzo † 1585, ein Nebenbuhler Cellinis in Rom; Manno Sbarra, Florentiner und Schüler Cellinis, kommt möglicherweise als Mitarbeiter an der farnesischen Kassette in Betracht. Neben diesem Zeitgenossen Cellinis ist als nach seinem Tode wirkend zu nennen: Gasparo Mola, † 1640, bekleidete mehrfach das Amt eines Münzmeisters und hinterliefs tauschierte Rüstungen. Die be-

*) Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur, Recherches sur sa vie etc. par E. Plon, Paris, E. Plon & Co. 1883.

deutendste Gestalt von allen italienischen Goldschmieden der Renaissance ist jedoch unzweifelhaft der Florentiner Benvenuto Cellini. Die bis vor etwa zehn Jahren noch in allen fürstlichen Schatzkammern und öffentlichen wie Privatsammlungen geübte Sitte, jedes hervorragende Stück Edelschmiedekunst der Renaissance mit dem Namen dieses Meisters zu taufen, ist wohl dem Umstande zuzuschreiben, dass er der einzige Kunsthandwerker war, von dessen Namen und Lebens-

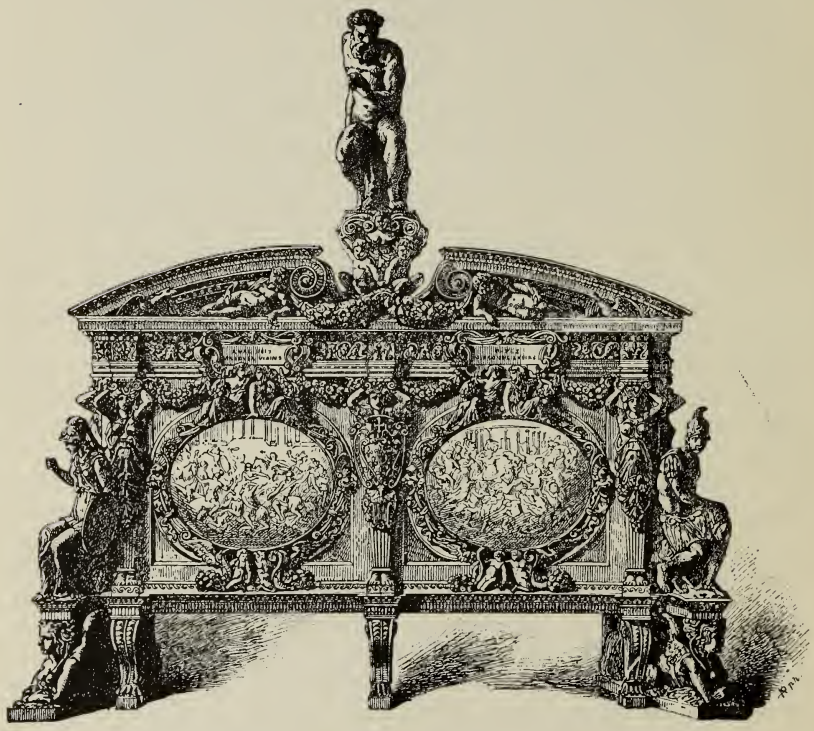


Fig. 93. Sog. Farnesische Kassette, Mus. nazionale, Neapel.

schicksale man etwas wusste, dank der von ihm selbst in seinem achtundfünfzigsten Jahre verfassten, von Goethe bekanntlich übersetzten Lebensbeschreibung. Die naive Selbstverherrlichung und nachweisbare Renommage, die der Grundzug dieses äußerst lebendig geschriebenen Lebenslaufs sind, wurden der Grund, dass Cellinis Namen bei erwachender Kritik etwas in Misskredit kam, zumal die wenigen unzweifelhaft von ihm herrührenden Arbeiten ihm den hohen Rang nicht anzuweisen schienen, der ihm früher zugesprochen wurde.

Immerhin beweisen die Umstände seines bewegten Lebens, dass er seinen Zeitgenossen als hervorragender Meister seiner Kunst galt; über seine authentischen Arbeiten und die weit zahlreicheren, die ihm fälschlich zugeschrieben wurden, Licht verbreitet zu haben, ist das Verdienst der auf Seite 175 angeführten, sehr gründlichen Arbeit, welche Eugène Plon im Jahr 1883 über Benvenuto Cellini veröffentlichte.

Cellini, am 3. November 1500 als Sohn eines Florentiner Architekten geboren, bewies schon in seinen Lehrlings- und Gesellenjahren den unsteten Sinn, der sein ganzes Leben beherrschte. Mit dreizehn Jahren in die Werkstatt des Michelagnolo di Viviano (Vaters des Bildhauers Baccio Bandinelli) aufgenommen, wechselt er nach zwei Jahren die Lehre und geht zu Marcone, den er aber, wegen einer Rauferei verbannt, ebenfalls bald verlässt, um abwechselnd in Siena, Bologna, Pisa, endlich wieder in Florenz bei Salimbene zu arbeiten. Von 1519—1523 ist er gleichsam stets auf der Reise zwischen Florenz und Rom; in letzterem Ort tritt ein weiterer charakteristischer Zug seines Charakters in die Erscheinung: ein nagender Ehrgeiz, der nicht erträgt, dass ein Kunstgenosse sich in einer Spezialität auszeichnet, ohne sich sofort auf demselben Gebiete zu versuchen, auf welchem er dann, wie er zu erzählen pflegt, sein Vorbild alsbald weit hinter sich lässt. So hatte er in Rom, wo Clemens VII. eine Reihe hervorragender Künstler beschäftigte, Gelegenheit, dem Caradosso in der getriebenen Arbeit an kleinem Goldschmuck, dem Amerigo im Emaillieren nachzueifern und sich auf die Eisentauschierung zu verlegen. Die Belagerung Roms durch Karl von Bourbon gab Anlass, dass der Papst einen grofsen Teil seines Schatzes, vermutlich bedeutende Kunstwerke des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, durch ihn einschmelzen liefs; auch gab ihm die Belagerung der Engelsburg, auf welcher er als Stückmeister fungierte, Gelegenheit zu „unerhörten Heldenthaten“. Nach dem Falle der Festung verliefs er Rom und fand in Mantua Beschäftigung, wo der mit dem Bau des Palazzo del Te beschäftigte Giulio Romano ihm den Weg an den kunstsinnigen Hof des Federigo Gonzaga bahnte. Nach mehreren Arbeiten für diesen und den Kardinal Ercole Gonzaga treibt ihn das ungesunde Klima bald wieder nach Florenz. Hier trifft er mit Michelangelo zusammen, dessen Anerkennung in ihm natürlich den Wunsch erweckt, sich auch in der grofsen Plastik zu versuchen. Vorläufig begnügt er sich damit, seinen berühmten Landsmann in der Konkurrenz um den Entwurf zu einer Hutmedaille für Federigo Ginori zu schlagen. Diese Medaille, welche den Atlas aus Gold darstellte, der, auf Lapisgrund aufgesetzt, eine Weltkugel aus Kristall trug, sollte insofern für sein späteres Leben bestimmend werden, als dieselbe, in den Besitz Franz' I. von Frankreich übergegangen, diesen kunstliebenden Fürsten veranlasste, Cellini später nach Paris zu ziehen.

Zunächst jedoch gab ihm (1530) der Auftrag Clemens' VII. für eine Pluvialschliefse Veranlassung, nach Rom zu gehen, wo er diese Arbeit, von welcher er eine sehr genaue Beschreibung giebt, nebst mehreren Münzstempeln zur grofsen Zufriedenheit des Bestellers ausführte. Auch der Nachfolger desselben, Paul III., beschäftigte ihn (1537) mit einem Deckel zu einem Brevier, welcher, in Feingold getrieben, auf das kostbarste mit Email und Edelsteinen nach Art der Bijouterien verziert war. Leider scheint auch dieses Werk verloren gegangen zu sein. Denn die drei vorhandenen Buchdeckel (in Gotha, South Kensington-Museum und früher in Neapel), welche hierfür in Anspruch genommen werden, entsprechen entweder Cellinis sehr detaillierter Beschreibung nicht oder sind, wie das erstgenannte, von minderwertiger Arbeit. Dass der Meister fast sieben Jahre nacheinander in Rom ausharrte, muss uns um so mehr Wunder nehmen, als er aus dieser Zeit nicht genug von Intriguen, Nachstellungen, Raufereien und Duellen zu erzählen weifs, die ihm, wie wir klar erkennen, sein unverträglicher und missgünstiger Charakter eintrug.

Sein erster Besuch in Paris, den er auf Franz' I. Einladung 1537 machte, war nur von kurzer Dauer. Leider erwartete ihn, als er nach einem Jahre schon nach Rom zurückkehrte, eine Anklage wegen Unterschlagung von Edelmetall, welche er bei der Einschmelzung vom Schatze Clemens' VII. begangen haben sollte. Die Schilderung der Unbilden und Grausamkeiten, welche er während einer zweijährigen Untersuchungshaft in der Engelsburg erlitt, bis die Vermittelung des Kardinals Ippolito d'Este ihm seine Freiheit wiederschenkte, bilden einen der bemerkenswerten Abschnitte seines Buches.

Zu seinem Gönner Franz I. im Jahre 1540 zurückgekehrt, blieb er fünf Jahre in Diensten desselben und fertigte, unterstützt von seinen zwei Schülern, den Römern Ascanio und Paolo, eine Reihe hervorragender Arbeiten an. Darunter steht das Salzfass aus Silber, welches sich jetzt in der kaiserl. Schatzkammer in Wien befindet, obenan, schon weil es als die gröfste unter den erhaltenen und authentischen Arbeiten Cellinis uns am ersten eine Vorstellung von dem Stil des Meisters giebt. Derselbe ist, was die figürliche Plastik anlangt, als derjenige der Nachahmer Michelangelos zu bezeichnen; an dem Fufsfriese des Salzfasses finden wir sogar die liegenden Figuren der Medici-Gräber direkt benutzt. Der Grundgedanke in der Komposition dieser Saliera sind das Meer und die Erde, durch Neptun und Galatea personifiziert, die von entsprechenden Emblemen umgeben in ziemlich gezwungener Stellung einander gegenübersitzen.

Der gröfste Auftrag, den der König dem im Schlosse Petit Nesle hausenden Künstler zugedacht hatte, die zwölf grofsen Planeten als überlebensgrofse, Leuchter tragende Göttergestalten, kam nicht über einige Modelle und die in Silber ausgeführte Gestalt des Jupiter hinaus. Auch diese existiert nicht mehr; dafür sind andere Versuche

des Meisters in der grofsen Plastik in weniger verführerischem Material noch vorhanden. So vor allem die „Nymphe von Fontainebleau", ein Bronzerelief von fast 5 m Länge, jetzt im Louvremuseum. Wahrscheinlich sind aus der grofsen Thätigkeit, welche Cellini im Auftrage des französischen Königs entwickelte, auch noch manche Edelmetall- und Bijouteriearbeiten, wenn auch nicht sicher nachgewiesen, in französischen Sammlungen vorhanden.

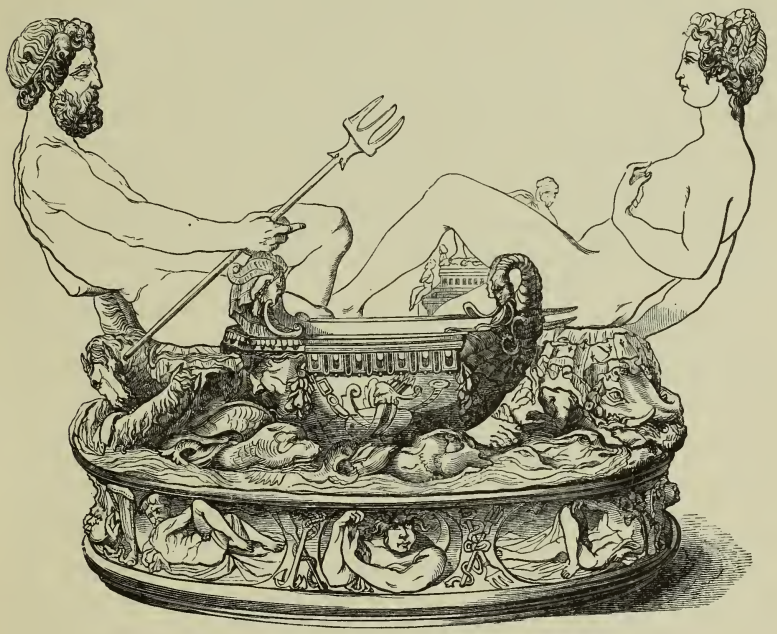


Fig. 94. Salzfass des Benv. Cellini. Kaiserl. Schatzkammer in Wien.

Aber auch in Paris wurde dem Florentiner Goldschmied infolge häufiger Reibereien mit der Hofgesellschaft und mit seinen eigenen von Franz nach Frankreich berufenen Landsleuten, vor allem Primaticcio, der Boden zu heifs und wir finden ihn 1545 wieder in Florenz, das er bis zu seinem 13. Februar 1571 erfolgten Tode dauernd nicht mehr verlässt. Auch hier verscherzte er bald, wie er behauptete, durch die Verleumdungen seines Neiders Bandinelli die Gunst des Herzogs Cosimo. Auch der Priesterstand, dem er sich einem seiner merkwürdigen Impulse folgend 1558 zuwendet, vermag ihn nur zwei Jahre zu fesseln. Seine Beschäftigung besteht in seiner letzten Lebensperiode nur in Ausführungen grofser Plastik, namentlich in Bronzegüssen; von den in seiner Vaterstadt noch vorhan-

denen ist der Perseus (in der Loggia de' lanzi) jedenfalls der bedeutendste.

Sehen wir also den Meister in seinem langen, und man darf sagen, abenteuerlichen Leben vielfach mit den Werken der grofsen Plastik, mit Stempelschnitt für Münzen und Siegel beschäftigt, so war doch sein Hauptgebiet diejenige Arbeit, welche er selbst Minuteria nennt: die Herstellung von Geschmeide und Kleingerät aus Feingold, edlen Steinen, Emaillen und Niellen. Für diese Art von Arbeiten galt er seinen Zeitgenossen als unerreichter Meister, wie das Zeugnis von Vasari und von Benedetto Varchi ausdrücklich darthut. Und man darf nicht vergessen, dass dies Zeugnis zu einer Zeit niedergelegt wurde, als die Goldschmiedekunst in Italien auf ihrer Höhe stand — als die Ziselierarbeiten eines Ghiberti, eines Pollajuolo noch in frischer Erinnerung waren — als neben Cellinis Arbeiten zum Vergleich die Niellen von Maso Finiguerra, die Edelsteinfassungen des Michelangelo di Viviano, die Emaillen eines Amerigo, die Filigranarbeiten des Piero di Nino standen, als Ambrogio Foppa seine besten Stücke arbeitete, Giovanni da Castel Bolognese und viele andere mit ihren Arbeiten Ruhm erwarben.

Cellini erwähnt zwar in seiner Lebensbeschreibung eine nicht unbedeutende Zahl solcher Arbeiten ausdrücklich und noch mehr in summarischer Zusammenfassung; dennoch dürfen wir annehmen, dass die Zahl derjenigen, die er selbst oder mit Hilfe seiner Arbeiter und Schüler anfertigte, die erwähnten um ein bedeutendes überstieg; sagt er doch, dass bei seiner Verhaftung in Rom 1538 sein Laden gefüllt gewesen sei mit Bijouteriearbeit, was durch das bei jener Gelegenheit von Notaren aufgenommene und noch vorhandene Inventar lediglich bestätigt wird. Hier sei nur eine kurze Aufzählung derjenigen Stücke eingefügt, die in seiner Lebensbeschreibung Erwähnung finden:

Gürtelschlösser für Männer und Frauen arbeitete er schon früh in seiner ersten Florentiner Zeit. Sie waren meist in Silber getrieben, mit figürlichen Darstellungen, Kinderengeln und dergl. verziert. Diejenigen für Frauengürtel, welche von Jungverheirateten getragen wurden, hiefsen zu jener Zeit Chiavacuore. Ähnlich in der Komposition waren die von ihm häufig erwähnten Barettmedaillen, in deren Anfertigung er dem Caradosso nacheiferte; nur dass diese von Gold getrieben und mit Email geschmückt zu werden pflegten. Vier solcher Anhänger erwähnt er ausdrücklich: die erste, die vier Figuren enthielt, beschreibt er nicht näher; die anderen hatten zum Gegenstand: Leda mit dem Schwan, Herkules mit dem Nemeischen Löwen und den Atlas mit der Weltkugel, welcher bereits oben erwähnt wurde. Die einzige dieser Medaillen, welche auf uns gekommen ist, dürfte die Leda sein; man erkennt sie in einem geschnittenen Stein des Antiken-Kabinettes in Wien. Im Jahre 1524 hatte Cellini für Donna Porzia Chigi in Rom eine Lilie aus Diamanten zu arbeiten, die

mit Kinderfigürchen, Masken und Tiergestalten verziert war; im gleichen Jahre fertigte er nach dem Vorbild antiker Fundstücke zwei Ringe aus Stahl, welche mit goldenen Verzierungen inkrustiert waren. Ein Ring, im äufseren achteckig gestaltet und reich mit Ornamenten und Maskerons bedeckt, auf welchen die Beschreibung zutrifft, findet sich ebenfalls im Wiener Antikenkabinett. Eine der bedeutendsten Arbeiten nach Cellinis eigenem Urteil war die Pluvialschliefse für Papst Clemens VII., an welcher er 1530 und 1531 in Rom arbeitete. Der Papst hatte ihm dazu einen besonders grofsen Diamanten gegeben, welchen er als Fufsschemel des auf der kreisrunden Platte dargestellten thronenden Gott-Vaters verwendete. Der Kopf und der segnende Arm dieser Figur waren frei herausgearbeitet, alles andere in starkem Relief; zahlreiche Kinderengel verbargen sich in den Mantelfalten der Hauptfigur. Das Stück, welches aus Feingold getrieben und emailliert war, stand bei den Zeitgenossen in hohem Ansehen, wie die Erwähnung durch Vasari und Cicognara beweist. Im Jahre 1760 existierte es noch im Schatze der Engelsburg, wurde aber in den Napoleonischen Kriegen mit vielen anderen Kostbarkeiten dieses Schatzes eingeschmolzen, um eine Kriegskontribution aufzubringen. Ein Ring, den Cellini 1536 im Auftrag Pauls III. mit einem äufserst kostbaren Diamanten zu fassen hatte, einem Geschenk Kaiser Karls V., gab ihm Gelegenheit, seine besonderen Erfahrungen in der „Aufbringung“ des Steins mit Hilfe gefärbter Folien zu beweisen.

Für die Herzogin Eleonora Medici arbeitete Cellini in den Jahren 1545 und 1546 mehrere Bijouterien: so einen Gürtel in durchbrochenen Gliedern aus Gold, mit einer grofsen Zahl von Edelsteinen geschmückt; ebenso mit Maskarons und anderen Ornamenten in Relief; ferner einen Anhänger, dessen Mitte ein grofser und sehr kostbarer Diamant einnahm. Cellini hatte darin zwei Figürchen in Vollrund und Tiere und Fruchtkränze in Relief angeordnet; dem Diamant zuliebe wurde der Anhänger noch zu Lebzeiten des Meisters umgefasst. Interessant ist endlich das Verzeichnis der in seinem Laden am 23. Oktober 1538 mit Beschlag belegten Arbeiten: „Eine Goldmedaille, den Gott Mars darstellend; ein Väschen von Chrysopras, zwei Kronen, eine von Lapis, die andere von Achat; ein goldenes Armband mit acht Gemmen; ein Dolch mit Griff von Lapis und Gold; vier goldene Ketten, fünfundvierzig goldene Ringe mit verschiedenen Steinen; ein Stahlring mit Goldauflagen; ein emailliertes Agnus dei; zahlreiche Medaillen, darunter eine aus Kristall mit Goldornamenten, eine andere aus Gold, mit einem Kopf aus Chrysopras belegt; endlich eine grofse Menge geschnittener Edelsteine“.

Ebensosehr wie die kleinen Arbeiten des Meisters waren die gröfseren Ausführungen in Silber, deren er zahlreiche erwähnt, der Zerstörung, vor allem dem Einschmelzen ausgesetzt. Aufser denen, welche bereits in seinem Lebensabriss kurze Erwähnung fanden, seien hier

noch aufgeführt: Zwei grofse silberne Leuchter und eine Kanne für den Bischof von Salamanca, Rom 1523 und 1524. Im selben Jahr kleine Vasen, die er für den Arzt Berengario aus Carpi anfertigte. Dieser verkaufte sie als Antiken, und Benvenuto hatte später in Ferrara, wohin eine derselben geraten war, Unannehmlichkeiten dadurch, dass er sie als seine Arbeit in Anspruch nahm. Ein bedeutendes Werk scheint das Reliquiar für das heil. Blut in der Kirche S. Andrea in Mantua gewesen zu sein; doch ist es nicht sicher, ob Cellini diese Arbeit, von welcher sich die Spuren bis zum Jahre 1848 verfolgen lassen, selbst ausgeführt oder nur entworfen hat. Eine Kanne mit Becken, welche Kardinal Hippolyto von Ferrara bestellt hatte, wurde in Frankreich begonnen, durch die Gefangenschaft in Rom unterbrochen, in Fontainebleau fertig gemacht und schliefslich vom Besteller dem König Franz I. verehrt. Ihre Spur ist verschwunden; aus Cellinis Beschreibung wissen wir nichts von ihr, als dass die Schale oval und alles mit Figuren in hoher und flacher Arbeit verziert war. Endlich fallen in die Zeit seines Aufenthaltes in Rom noch eine Anzahl von Vasen, die er für den König oder die Herren des Hofes anfertigte; darunter eine silberne Vase mit zwei Henkeln, welche die stattliche Höhe von $1\,^1/_2$ Ellen oder 0,87 m Höhe hatte; zwei andere von Gold, ferner kleine Figuren von Gold für den König, die beim Sieden beinahe verunglückt wären.

Von den zahlreichen Kunstwerken, welche Cellini von altersher irrtümlich zugeschrieben wurden, wollen wir aus dem von den gründlichsten Untersuchungen begleiteten Verzeichnis Plons nur diejenigen herausheben, die sich in deutschen Sammlungen befinden.

Eine eiförmige Vase aus Bergkristall mit Gravierungen und einem Beschlag aus emailliertem Golde im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin gilt als Arbeit des Valerio Vicentino, der viele Edelsteinarbeiten für Clemens VII. ausführte, der Beschlag für ein Werk Cellinis; wenn auch innere Gründe nicht dagegen sprechen, so macht das Fehlen jeder Nachricht von einer Beziehung zwischen beiden Künstlern die letztere Autorschaft unwahrscheinlich.

Der kleine Buchdeckel aus massivem Golde mit Emaillen und Edelsteinen, welcher sich im herzogl. Museum zu Gotha befindet, wird von Labarte als derjenige bezeichnet, welchen Cellini auf Bestellung Pauls III. als Geschenk für Karl V. angefertigt. Gegen diese Annahme spricht zunächst, dass das Buch kein Officium beatae Mariae enthält, sondern Szenen aus dem Leben des Heilandes in dreizehn Pergament-Miniaturen; mehr als alles spricht aber die karikierte Modellierung der Figuren, die monströsen Hände und Füfse und die Architektur des Hintergrundes dagegen, die mit strebepfeilerartigen Bildungen und schrägen Abwässerungen nicht wohl italienisch sein kann. Übrigens gestattet das Buch durch die autographischen Eintragungen der Besitzer, von Jacob I. von England, Sohn der Maria

Stuart (1590), an bis zu seinem Übergang in den Besitz des mecklenburgischen Hauses am Ende vor. Jahrhunderts seinen Besitzwechsel zu verfolgen.

Bei mehreren Stücken des Grünen Gewölbes, welche auf den Namen des Florentiner Meisters zu einer Zeit getauft waren, als man noch geringe Kunde von deutschen Meistern hatte, ist dieser Irrtum schon durch den neuen Erbsteinischen Katalog richtig gestellt. Dasselbe gilt von dem reich emaillierten Degengriff nebst Scheidenhülsen im Museum von Kassel; auch dieser gilt jetzt für eine Augsburger Arbeit des 16. Jahrhunderts.

Auch die Reiche Kapelle in München enthält nach den Forschungen des Konservators, Dekan Enzler, kein Stück, welches man Cellini zuzuschreiben berechtigt wäre. Von den beiden Paces, welche früher für seine Werke galten, ist die kleinere, in Gold getriebene wahrscheinlich Münchener Arbeit, die gröfsere, von vergoldetem Silber ein Werk des Augsburger Künstlers Reimer, zwei kleine Altärchen, Ebenholz mit aufgelegtem Gold, dürfte nach Stockbauer anstatt für Florentiner für Augsburger Arbeit des Valentin Drausch anzusehen sein.

Der silbervergoldete Zeremonienhammer, jetzt im Nationalmuseum zu München, mit welchem nach der auf dem Griff angebrachten Inschrift Papst Julius III. das achte Jubiläum (1550) einweihte, indem er mit demselben den ersten Schlag auf eine vermauerte Thür in St. Peter führte, gilt Plon ebenfalls als deutsche Arbeit, die vielleicht von einem deutschen Kardinal dem Papst verehrt und nachträglich mit den Inschrifttafeln und dem päpstlichen Wappen versehen wäre. Dieser Hammer wurde 1575 von Gregor XIII. dem Herzog Ernst von Bayern geschenkt, kam später in Privatbesitz und erst 1865 in das National-Museum.

Endlich ist über Cellinis litterarische Thätigkeit nachzutragen, dass derselbe aufser seiner Lebensbeschreibung zwei Abhandlungen über Goldschmiedekunst und Skulptur geschrieben hat, welche seine letzten in Florenz verbrachten Lebensjahre füllten. In der uns hier vornehmlich interessierenden ersten Abhandlung giebt er nicht sowohl ein allgemeines Lehrbuch seiner Kunst, sondern eine Beschreibung derjenigen Techniken, die er praktisch geübt hat, neben der Absicht zu belehren mit dem sehr deutlich erkennbaren Zweck, seine darin erworbene Meisterschaft in helles Licht zu stellen. In diesem Zuge unterscheidet er sich, wie sein neuester Herausgeber, J. Brinckmann*), sehr zutreffend bemerkt, von dem Verfasser der „Schedula diversarum artium", dem Mönche Theophilus, den wir oben

*) Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur von Benvenuto Cellini. Übersetzt und verglichen mit den Parallelstellen in Theophilus d. art. sch. von Justus Brinckmann. Leipzig, Seemann 1867.

des näheren erwähnt haben. Im übrigen besteht zwischen diesen beiden Werken eine auffallende Ähnlichkeit, die den bemerkenswerten Beweis liefert, dass vom 11. bis zum 16. Jahrhundert eine grofse Anzahl von Handgriffen und Techniken durch Werkstatt-Überlieferung sich beinahe unverändert fortgepflanzt haben müssen.

Ohne auf das Werk Cellinis hier näher eingehen zu wollen, sei nur hervorgehoben, dass dasselbe in 36 Kapiteln Vorschriften erteilt über Niello, Filigran, Email, Edelsteinkunde, Fassung und Aufbringung der einzelnen Edelsteine, die sog. Minuteriearbeit, das Schneiden von Stempeln und Prägen von Münzen und Medaillen, über die grofse Gefäfsbildnerei („Grosseria“) in ihren verschiedenen Techniken, wie Giefsen, Treiben, Vergolden und Färben der Metalle.

Die Abhandlung, im einzelnen mit grofser Klarheit und Gründlichkeit abgefasst und nicht selten von anekdotischen Erzählungen aus der Praxis des Verfassers unterbrochen, kann noch heute als Leitfaden für den Gold- und Silberschmied, sowie für den Juwelier betrachtet werden.

Versuchen wir kurz zusammenzufassen, worin die charakteristische Erscheinung in der Form der silbernen Prunkgeräte der Renaissance, speziell der italienischen, zu finden ist, so haben wir vor allem die überall bemerkbaren Studien der antiken Kunst zu nennen. Während, wie wir weiter unten sehen werden, den nordischen Silberschmieden des 16. Jahrhunderts in der Hauptsilhouette der Gefäfse und in manchem Detail zahlreiche Reste aus der Gotik anhafteten, die sie nicht abschütteln konnten oder wollten, bevorzugt der italienische Meister solche Profillinien und dekorative Einzelheiten, für welche er Vorbilder in der Antike findet. Freilich konnte er dieselben nicht in der Silberschmiedekunst der Römer suchen — die bedeutenderen Funde dieser Art geschahen erst viel später — allein er verstand, die etruskischen Vasen, die Prunkgefäfse aus Marmor und ähnliches, womit die Museen und Sammlungen sich damals zu füllen begannen, für seine Zwecke mit vielem Talent zu benutzen. So überraschen uns die silbergetriebenen Kannen und Vasen, vor allem aber die aus Kristall und anderen Edelsteinen geschnittenen Gefäfse der italienischen Renaissance durch einen ausgesprochenen Adel ihrer Silhouette.

In den Einzelheiten des ornamentalen Beiwerks sowohl wie der figürlichen Darstellungen waltet dann vollständig der Geist der Renaissance. Jene bewegen sich, wie schon oben gesagt, mit wunderbarer Freiheit in dem Ranken- und Groteskenwerk, das sich in spielender Lebendigkeit aus Pflanzenranken, Tier- und Menschenkörpern, Masken, geflügelten Frauenköpfen, später auch aus dem üppigen Kartuschenwerk des italienischen Barocko zusammensetzt. In den

Reliefs aber, welche in verschwenderischer Fülle die Flächen und Ränder der Prunkschalen, die Körper der Vasen und Kannen, die Seiten- und Deckelflächen der Kassetten, aber auch die Rüstungen und Schilde bedecken, lebt die ganze altklassische Mythologie mit allen Verwandlungen des Ovid und den Allegorien, die dem Geschmack der Zeit vor allem zusagten. Überall aber, wo die kirchliche Bestimmung des Gerätes dies nicht unmittelbar ausschloss, finden wir heidnische Beziehungen, die den Päpsten und Kardinälen dieses lebensfrohen Jahrhunderts ebenso willkommen waren wie den humanistisch gebildeten Fürsten. In sehr vielen Fällen dienen die Gemälde der grofsen Meister des Cinquecento, die schon gegen Ende des Jahrhunderts durch Stiche allgemeiner bekannt zu werden begannen, den Meistern der getriebenen Arbeit als Vorlagen.

Wenn übrigens diese Eigenschaften schon kein unterscheidendes Merkzeichen der italienischen Arbeiten, sondern mehr oder weniger auch den Werken der nordischen Renaissance eigen sind, so ist es noch ungleich schwieriger, solche Merkzeichen für die Minuteriearbeit, die in Gold getriebenen und emaillierten figürlichen Medaillons, Paces, Anhänger und ähnliches zu geben. Charakteristisch für Italien bleibt die à jour-Ausführung solcher Arbeiten und nachträgliche Auflage auf eine Platte von Halbedelstein, Lapis oder Onyx. Auch macht sich der Einfluss der klassischen Grofsplastik Italiens wohl noch in diesen kleinsten Bildungen geltend in anatomisch richtiger Zeichnung der häufig übertrieben schlank gestalteten nackten Körper. Ein in dieser Hinsicht ganz bevorzugtes Stück des Rothschild-Museums in Frankfurt, die Jagd des Meleager in vier ausgeschnittenen Auflagen auf die vier Seiten eines kleinen Ebenholzdöschens (wahrscheinlich neuerer Ersatz für ein früheres Edelsteinkästchen), möchten wir daher einem der ersten Meister der italienischen Renaissance zuschreiben.

d. Die Renaissance in Deutschland.

Wie schon bei der Erwähnung Cellinis angedeutet wurde, datiert unsere Kenntnis über die Bedeutung der deutschen Edelschmiedekunst im 16. und 17. Jahrhundert erst aus jüngster Zeit; während ältere Kataloge den Namen des Florentiner Goldschmieds oder wenigstens die Bezeichnung „italienische Arbeit“ ungebührlich oft enthalten, verdanken wir jetzt der archivalischen und der Markenforschung unserer Kunstgelehrten, vor allem Stockbauer, Steche, Bergau, Marc Rosenberg u. a. die Überzeugung, dass die deutsche Produktion an kunstvollem und kostbaren Silber- und Goldgerät in der genannten Geschichtsepoche diejenige aller andern Länder an Menge und Wert hinter sich liefs. Indessen ging es uns mit dieser neuerworbenen

Kenntnis ähnlich, wie es uns früher mit unserem Wissen von Cellini ging: jahrelang strahlte ein Name, Wenzel Jamnitzer, so übermächtig hell über allen anderen, dass die Gefahr nahe lag, jetzt ebenso kritiklos jedes hervorragende Stück auf den Namen des Nürnbergers wie früher auf den des Florentiner Meisters zu taufen. Zahlreiche Ausstellungen, die Neuordnung bedeutender Sammlungen und namentlich die Spezial-

Fig. 95. Silberner Henkelkrug nach einem Stiche von Paul Vlindt.

forschungen der oben erwähnten Gelehrten haben inzwischen eine gröfsere Anzahl von Künstlern in das Licht der geschichtlichen Kenntnis gerückt, so dass wir anfangen, Schulen und Gruppen zu unterscheiden. Eine grofse Zahl der wirklich hervorragenden Stücke sind bestimmten Urhebern zugeschrieben worden, so dass wir auch über die Art der letzteren eine klarere Vorstellung gewinnen. Aufser den Städten Augsburg und Nürnberg, denen als Hauptstätten der Goldschmiedekunst ihr Ruhm ungeschmälert bleiben wird, hat man zahlreiche andere Zentren und Schulen kennen gelernt, die uns schliefslich die

Überzeugung geben, dass selbst in kleineren und kleinsten Orten dieser edelste Zweig des deutschen Kunstgewerbes eine lebhafte Pflege fand. Dass diese Forschungen nichts weniger als abgeschlossen sind, und dass selbst an die deutlicher hervortretenden Gestalten sich noch manche Frage knüpft, geht unter anderem daraus hervor, dass wir nicht einmal bestimmt wissen, ob wir in Wenzel Jamnitzer einen durchaus selbstschaffenden Künstler oder einen vorwiegend mit Kunst-

Fig. 96. Silberner Henkelkrug, nach einem Stiche von Georg Wechter (1541—1619).

handel beschäftigten Meister zu sehen haben, der auch die Arbeiten anderer Meister aufkaufte, mit seinem Geschäftsstempel versah und sie so in den Handel brachte. Die grofse innere Verschiedenheit der mit seiner Marke gezeichneten Arbeiten lässt am ersten in ihm einen überaus thätigen Künstler vermuten, der eine Reihe von Schülern beschäftigte, nebenher aber auch den Verschleifs der Arbeiten kleinerer, unabhängiger Arbeiter betrieb. Über ähnliche Fragen dürften nahe bevorstehende Antworten von der rüstigen Forschung zu erwarten sein, die sich derselben allerorten bemächtigt hat. Namentlich verspricht das grofse Werk über Silbermarken, welches Dr. Marc Rosen-

berg in Karlsruhe seit lange vorbereitet, Licht in manches noch herrschende Dunkel zu bringen.

Es ist vielleicht hier der Ort, über diese Erkennungszeichen der Meister alter Silberarbeiten eine kurze Bemerkung einzuschalten. Auf vielen — leider bei weitem nicht auf allen solchen Arbeiten, die jünger als der Anfang des 15. Jahrhunderts sind, findet sich an

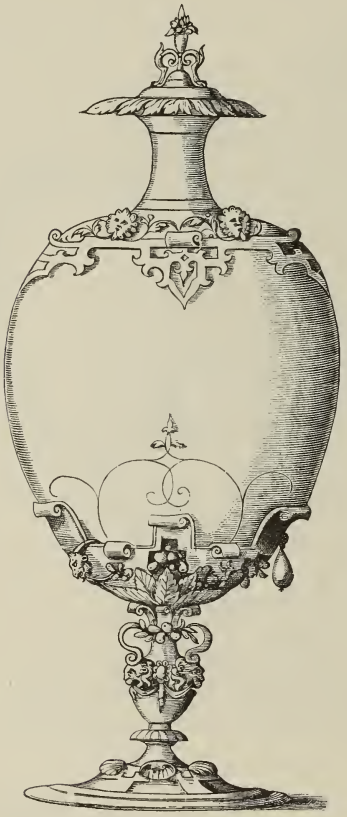


Fig. 97. Becher, nach einem Stiche von Virgil Solis.

Fig. 98. Beschlag einer Degenscheide, nach einem Stiche von Virgil Solis.

irgend einer glatten, d. h. nicht ornamentierten Stelle, bei Gefäfsen, die mit Deckel versehen sind, in jedem Teil selbständig ein oder mehrere Zeichen eingeschlagen, daneben meist eine mit dem Stichel ausgehobene Zickzacklinie. Oft ist das Auffinden dieser Zeichen sehr schwierig; wir haben es nicht selten bewährt gefunden, dieselben auf der linken Seite des Metalls zu suchen, wo das Auge nicht durch

Vergoldung, Ornament und dergl. abgelenkt wird, der eingeschlagene Stempel sich aber als kleine Erhöhung im glatten Metall bemerklich macht. Am häufigsten finden sich zwei Zeichen, die auch in vielen Fällen ausreichen, um die Herkunft und den Meister des Stücks zu bestimmen: das Beschauzeichen, meist das Stadtwappen oder der Anfangsbuchstabe des Stadtnamens, wichtig für die Ortsangabe, da im allgemeinen kein Stück in den Handel kommen durfte, welches nicht die Revision der Innung passiert hatte, die mit dieser Ortsmarke stempelte. So tragen die in Nürnberg verkauften Arbeiten ein N., die Augsburger den Pinienzapfen aus dem Stadtwappen, Emden ein E., Frankfurt einen Adler. A. Ilg giebt in seiner Abhandlung über Goldschmiedekunst in der „Geschichte der technischen Künste" eine sehr sorgsame Übersicht über die bis jetzt bekannten Beschauzeichen deutscher und ausländischer Städte, auf welche als bequemes Nachschlagebuch hier verwiesen sei.

a. b. c. d.

Fig 99. Beschau- und Meisterzeichen deutscher Silberarbeiten.
(a. Augsburg, b. Nürnberg, c. W. Jamnitzer, d. H. Petzold.)

Die zweite Marke ist das Meisterzeichen, ein Monogramm, Wappen, Hausmarke oder dergl., die sich ein Künstler willkürlich wählt, um seine Arbeiten zu signieren. Manchmal sind dieselben „redend". Nicht selten findet sich das Wappenzeichen mit Buchstaben verbunden: die Familie Jamnitzer zeichnet mit einem gradeaus gewendeten Löwenkopf; Wenzel setzt ein W., Christoph ein C. darüber. Die Lesung dieser Zeichen ist leicht, wo das Glück uns ein Meisterverzeichnis aus früheren Jahrhunderten erhalten hat: so besteht u. a. in Strafsburg eine Kupferplatte, in welche die Meisterzeichen mit daneben gravierten Namen eingeschlagen sind. Anderwärts müssen alte Innungsbücher, Rechnungen in städtischen und fürstlichen Archiven etc. auf die Spur helfen.

Als drittes tritt zu diesen oft noch das Wardeinzeichen, ein Stempel zur Kontrolle über die erfolgte Prüfung des Feingehaltes durch einen von der Innung oder der Stadtbehörde zu diesem Zwecke eingesetzten Beamten. Diese Zeichen wechseln oft mit dem Inhaber des Amtes; auch über sie sind alte Verzeichnisse vorhanden. Die Zickzacklinie ist ursprünglich die Stelle, an welcher das Material zur Prüfung des Feingehaltes vom Wardein abgekratzt wurde; später galt sie einfach als Marke für die Vornahme dieser Prüfung, besonders wenn das Wardeinzeichen fehlt.

Um über die Goldschmiedekunst der deutschen Renaissance einen Überblick zu gewinnen, müssen wir uns vergegenwärtigen, auf welchen

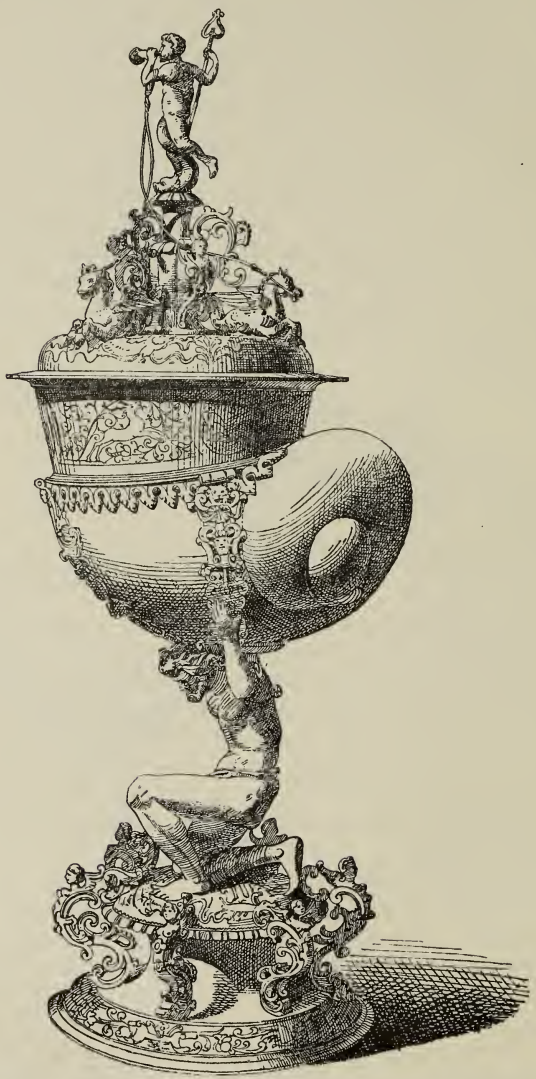


Fig. 100. Nautiluspokal. Nürnberger Arbeit des 16. Jahrhunderts.

Wegen die Renaissancekunst überhaupt von ihrem Ursprungsland Italien in die deutsche Kunst eindrang. Es war der Weg über die Kleinkunst, die Buchornamentik und Kupferstechkunst, welchen die

fremde Formenwelt zu uns nahm. Als gegen Ende des 15. Jahrhunderts Architekten und Steinmetzen noch nicht daran dachten, von ihren Strebepfeilern und Spitzgiebeln, Spitzbogen und Mafswerken abzugehen, brachten Maler und Kupferstecher in ihren Skizzenbüchern schon dasjenige von der neuen „antikischen" Kunst über die Alpen heim, was sie besonders interessierte, ornamentales Detail, das sich gut verwenden liefs bei der Umrahmung von Gemälden, bei Zierleisten für Buchausstattung und bei Gravierungen, wie sie für mannigfache Metallarbeit gefordert wurden.

So lebten sich diese Kleinkünstler bald in eine Formenwelt ein, deren Inhalt an heidnisch-mythologischen Beziehungen die deutschen Humanisten sie verstehen lehrten. Und das Interesse, das gerade diese Kreise an der neuen Formensprache nahmen, lässt uns die schnelle Einführung derselben in Deutschland während der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts begreifen, wenn wir uns die unendliche Menge kleiner Druck- und Streitschriften, Pamphlete, Dissertationen etc. vorstellen, die als fliegende Blätter um diese Zeit die Gedanken der Reformatoren über das Land trugen, und die selten des ornamentalen Schmuckes in „antikischer Art" entbehrten.

So werden die Einzelheiten der Renaissancekunst den Deutschen eher vertraut als die Gesamtfassung der Architektur; und wie die Baumeister ihre gotischen Konstruktionen zuerst schüchtern mit dem Detail der Renaissance umkleiden, wie Peter Vischer für sein Sebaldusgrabmal noch nicht vom gotischen Tabernakel loskommt, in den Einzelheiten aber ganz dreist in Chimären und Putten arbeitet, so behalten auch die Goldschmiede noch lange in Bechern und Kirchengerät die gotischen Grundformen bei, die sie mit sehr schön gezeichnetem Renaissanceornament auszuschmücken wissen. Und vielleicht früher als andere Kunsthandwerker lernen sie sich in diesen Formen bewegen: denn in Deutschland finden wir zwischen Kupferstechern und Goldschmieden der Frührenaissance dieselben engen Beziehungen, wie zwischen diesen und den Bildhauern in Italien. Keinesfalls dürfen in einer Übersicht der deutschen Goldschmiedekunst diese „Kleinmeister" übergangen werden, die, wenn sie auch nicht alle selbst ausführende Metallarbeiter waren, doch durch ihre Vorlagen und Musterblätter die letzteren mit Ideen befruchteten.*)

Der Regensburger Albrecht Altdorfer (1488—1538) hinterliefs 22 Blätter, von denen neben rein ornamentalen Kompositionen nicht wenige auch Becher, Kannen und Schalen und anderes Silbergerät darstellen.

Von den beiden Meistern D. und Hieron. Hopfer, die ebenfalls in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebten, ist es namentlich

*) Guilmar. Les Maîtres ornementistes. Paris, Plon & Co. 1880.

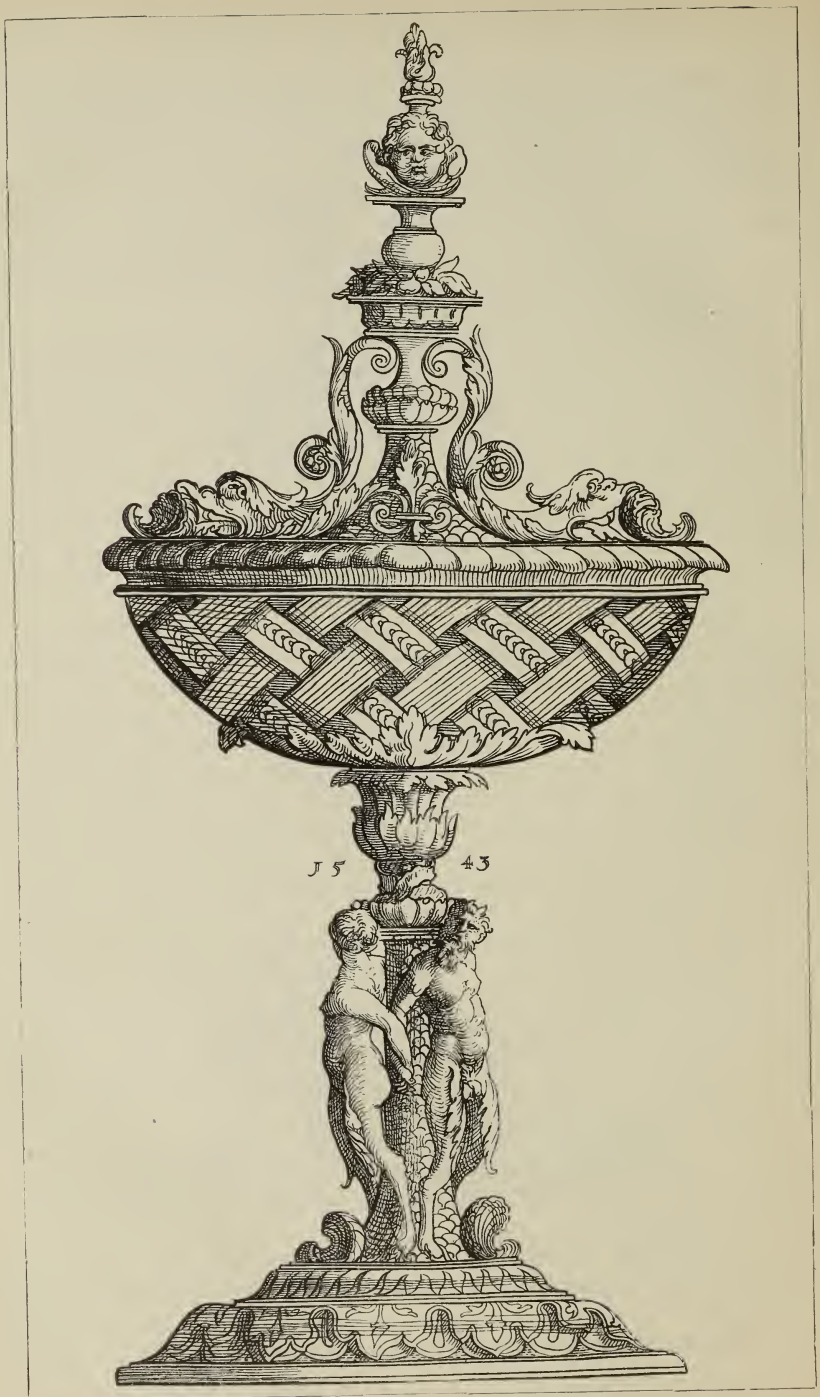


Fig. 101. Ziergefäss nach einem Stiche A. Hirsvogels.

der zweite, von dem Entwürfe zu silbernen Vasen und Kandelabern erhalten sind.

Die Ornamente des Nürnbergers Peter Flötner († um 1546), Weifs auf Schwarz im Stil der sogen. Mauresken sind unzweifelhaft für Metallverzierung, Ätzung oder Tauschierung bestimmt. Auch unter den zahlreichen Stichen des berühmten Nürnberger Stechers H. S. Beham (1500—1530) befindet sich ein halbes Dutzend Entwürfe für Becher und Vasen. Der Soester Stecher Heinrich Aldegrever, einer der bedeutendsten seiner Zeit, der 1502 geboren wurde und dessen letztes Werk von 1553 datiert ist, hat neben einigen Gürtelschnallen auch Entwürfe zu verzierten Waffen hinterlassen, die seine Zugehörigkeit zur Goldschmiedekunst hinlänglich darthun. Von einer etwas ungezähmten Phantastik sind die Gefäfsentwürfe des Nürnberger Radierers Augustin Hirsvogel (1506—1560), der auch als Töpfer und Glasmaler berühmt war. Sein Landsmann Virgil Solis (1514—1562), ein Kupferstecher von erstaunlicher Fruchtbarkeit, hat (nach Bartsch) einundfünfzig Entwürfe zu Geschmeiden, zweiunddreifsig zu Bechern, Vasen und Kannen, fünf zu Dolchscheiden hinterlassen; auch seine übrigen ornamentalen Kompositionen bieten die nützlichsten Motive für Edelschmiede. Wahrscheinlich hat man es jedoch nicht ausschliefslich mit den eigenen Erfindungen dieses fleifsigen Stechers, sondern mit Wiedergabe fremder Werke, u. a. der Jamnitzer zu thun. Auch Heinrich Vogtherr († vor 1537) widmet sein aus 56 Holzschnitten bestehendes, jetzt sehr seltenes Ornamentbuch den Goldschmieden. Der Maler Hans Brosamer, der zwischen 1547 und 1550 in Fulda arbeitete, hat ebenfalls ein Kunstbüchlein mit fünfunddreifsig Entwürfen zu Pokalen und Vasen „zu gut der üebenden Jugend der Goldschmidt an tag gegeben". Von besonderem Adel der Zeichnung und reicher Durchführung des Ornamentes sind die Goldschmiedsentwürfe eines Nürnberger Anonymus, der als der Meister von 1551 bezeichnet wird; Bergau nimmt ihn als Jamnitzer in Anspruch, ohne jedoch den Beweis hierfür zu bringen.

Der in Lüttich 1528 geborene, in Frankfurt a. M. aber ansässige und daselbst 1598 verstorbene Theodor de Bry, einer der zierlichsten Meister der deutschen Renaissance, hinterliefs mit seinen Söhnen, Joh. Theodor und Joh. Israel, zusammen eine grofse Menge von Vorbildern für die Goldschmiedekunst, die er in Lüttich noch praktisch geübt zu haben scheint, während die Familie in Frankfurt nur als Kupferstecher und Verleger thätig war.

Für Goldarbeiter und Juweliere hat auch der Nürnberger Hornick um 1562 gearbeitet; seine Stiche sind wenig bekannt. Sehr geschätzt werden auch die meist für Geschmeide bestimmten Entwürfe des mit M. Z. zeichnenden Mathias Zundt um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Von Nürnberger Meistern ist dann noch zu nennen:

Georg Wechter, der 1579 dreifsig Entwürfe für Goldschmiede herausgab; Bernhard Zan, 1580, dessen punzierte Stiche für Becher etc. sehr hochgeschätzt werden; Johann Siebmacher, † 1611, der neben seinen bekannten Wappenbüchlein und den Vorlagen für Stickerei auch solche für Goldschmiede veröffentlichte; Paul Flyndt, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts drei Serien von zusammen 84 Blättern für kirchliches und profanes Goldschmiedewerk herausgab. Von späteren Meistern mag noch Dan. Mignot, ein Augsburger, der Däne Corvinian Lauer, Elias Holl und der Dresdener Hans Kellerthaler als Herausgeber von Ornamentstichen für Goldschmiede genannt werden.

Fig. 102a. Ornament von Mielichs Entwürfen zu Prachtrüstungen.

Neben den Kupferstechern müssen dann vor allen die Maler Erwähnung finden, wenn von der engen Verbindung der deutschen Goldschmiedekunst mit den übrigen Künsten im 16. Jahrhundert die Rede ist. Wir erwähnten schon oben des ersten Eingangs, welchen die Renaissance in den architektonischen Umrahmungen der Bilder der süddeutschen Schulen in Deutschland fand; aber auch Gold- und Silbergefäfse finden wir auf diesen Bildern dargestellt, die, sicher aus der eigensten Phantasie der Maler hervorgegangen, schon die Formen der ausgebildeten Renaissance zeigen. Aber aufser diesem nebensächlichen Interesse für die Edelschmiedekunst haben wir Maler ersten Ranges zu nennen, die, ohne diese Kunst selbst ausgeübt zu haben, Risse und Entwürfe für dieselbe schufen, deren Ausführungen, wenn sie uns erhalten wären, in allererster Reihe unter dem Prunkgerät der deutschen Renaissance stehen würden. Albrecht Dürer war als Sohn eines Goldschmiedes schon von Hause aus auf diesen Interessenkreis hingewiesen; doch möchten wir gerade seinen Namen hierbei nicht besonders betonen, da seine Entwürfe für Silberarbeiten, u. a. ein grofser Tafelaufsatz im Britischen Museum, noch vollständig in den Stilgesetzen der Spätgotik befangen sind. Wichtiger für die Goldschmiedekunst der Renaissance ist der Münchener Maler Hans Mielich (1515—1572). Wenn auch die frühere Annahme, dass dieser

Künstler praktisch als Goldschmied thätig gewesen sei, neuerdings wohl fallen gelassen worden ist, so beweisen doch seine Zeichnungen für Bijouterie und Rüstungsschmuck, dass wir es in ihm mit einem der ersten Ornamentisten für die Goldschmiedekunst zu thun haben. Von ersteren sei genannt das von ihm signierte, 55 Doppelblätter umfassende Inventar der Schmucksachen der Herzogin Anna, Gemahlin Albrechts, in der Staatsbibliothek zu München, welches neben den Bruchstücken eines zweiten Inventars im Besitz des Herrn von Hefner-Alteneck die Vermutung nahe legt, dass Mielich nicht nur die wundervollen Miniaturen dieses Inventars gemalt, sondern auch die Objekte gröfstenteils selbst erfunden hat. Als sicher gilt dies von der Kette des St. Georgs-Ordens in der bayerischen Schatzkammer. Geradezu klassisch sind seine von Hefner aufgefundenen Zeichnungen zu Prachtrüstungen, welche den überraschenden Beweis geliefert haben, dass die bisher als italienische Arbeiten bezeichneten Stücke deutscher und namentlich französischer Sammlungen aus Münchener Werkstätten hervorgegangen sind. Auch der sehr kostbare, teilweise in Silber ausgeführte Einband seines Hauptwerkes, der mit Miniaturmalereien geschmückten Bufspsalmen des Orlando di Lasso, dürfte nach seinem Entwurfe angefertigt sein. Der Goldschmied war ein Ungar, wahrscheinlich Georg von Szegedin.

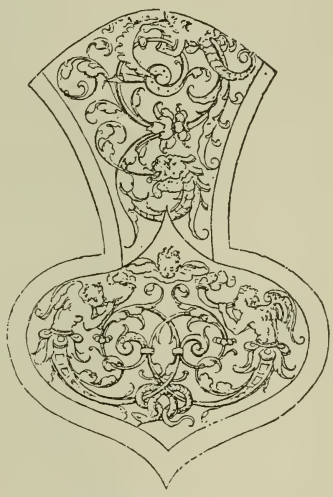


Fig. 102 b. Ornament von H. Mielichs Entwürfen zu Prachtrüstungen.

Weitaus der wichtigste für unsere Kunst unter den grofsen Malern der deutschen Renaissance war jedoch der Baseler Meister Hans Holbein (geb. 1498 in Augsburg, † 1549 in London). Wie grofs im allgemeinen Holbeins Bedeutung für die dekorativen Künste, für Buchausstattung, Fassadenmalerei, Glasmalerei, dekorative Architektur, Bijouterie, Niello etc. war, ist eingehend, neuestens noch durch das Prachtwerk von Eduard His gewürdigt worden. Was die zwanzig Entwürfe für Silbergerät, die er hinterlassen, für unsere Betrachtung so besonders wichtig macht, ist der vollkommen klar und zweifellos darin ausgesprochene Geist der Renaissance, der die letzte Erinnerung an gotische Konture abgestreift hat und sich in reinstem Adel der Linienführung neben die ersten Werke der italienischen Kunst stellt. Der gröfste Teil dieser Zeichnungen wurde von ihm am Hofe Heinrichs VIII. von England und im Auftrag dieses Königs erfunden.

Fig. 103. H. Holbeins Entwurf für den Pokal der Jane Seymour.

Aber wenn auch der herrliche Pokal für Jane Seymour, dessen detaillierte Zeichnung in den letzten Jahren mehrere Künstler, u. a. Possard in Luzern zu Ausführungen gereizt hat, die alle moderne Komposition übertrafen, in seinem Reichtum an Motiven beinahe einzig dasteht, so scheint uns der edle Geist des Meisters in den ganz schlicht profilierten, nur mit eingraviertem Ornament verzierten Stücken fast noch beredter ausgesprochen zu sein. Ganz erstaunlich ist neben diesen Gefäfsentwürfen, unter welchen noch die berühmte Sanduhr Heinrichs VIII. angeführt sei, der Reichtum der Phantasie, welcher sich in Holbeins Entwürfen für Waffen, speziell Degengriffe und Dolchscheiden ausspricht; ein Teil derselben wurde schon im 17. Jahrhundert von Wenzel Hollar gestochen. Die Originale der erwähnten Entwürfe befinden sich zum Teil im Britischen Museum („Londoner Skizzenbuch" u. a.), zum Teil im Museum zu Basel.

Am letztgenannten Orte wird eine andere Sammlung von Entwürfen für Goldschmiede, für die Geschichte dieser Kunst nicht minder wichtig, aufbewahrt, deren Erwähnung hier eingeschaltet sei. Es sind die sogen. Baseler Goldschmiederisse, drei Bände mit Handzeichnungen, signiert U. R., die wahrscheinlich zu dem Goldschmiedeapparat gehörten, welchen der Patrizier und Verleger Bas. Amerbach von Jacob Hoffmann gekauft hat, und die 1661 in den städtischen Besitz übergingen. Die Zeichnungen sind von verschiedenen Händen; ein Teil derselben bewegt sich in den Formen der Spätgotik, der gröfsere jedoch in denen der oberdeutschen Renaissance. Auch diese Entwürfe sind, wie Jacob Burckhardt in einer Besprechung dieser Sammlung sagt, äufserst verschieden an künstlerischem Wert, aber zum Teil gewiss vom Besten jener Zeit: „Kannen zum Einschenken, kleine Kännchen zum Träufeln, Humpen, Näpfe, Vorratsgefäfse, Prachtgefäfse zum blofsen Schmuck der Kredenz, wie Becher mit hohem und niederem Fufs, Kokosnuss- und Straufseneibecher, ein mit lauter Muscheln besetzter Becher, dann Konfektschalen, flache deckellose Schalen, Flaschen, Ringkrüge u. a."

„Die künstlerische Behandlung, mit vielen einzelnen antiken Elementen vermischt, wie sie damals von Italien aus die ganze abendländische Formenwelt durchdrangen, ist doch im Prinzip eine andere als die der antiken Gefäfse selbst. An letzteren wird das Leben des Gefäfses deutlich durch Formen ausgesprochen, welche Ausdehnung, Einziehung und elastisches Tragen sprechend charakterisieren. Die vorliegenden Zeichnungen dagegen, sowie auch die ausgeführten Arbeiten dieser Gattung offenbaren von einer solchen Charakteristik höchstens einen Nachklang, während die Hauptabsicht offenbar nur auf Hervorbringung eines reichen und anmutigen Gerätes geht, dessen Einzelformen von der verschiedensten Herkunft sein können."

Wenden wir uns von diesen handschriftlichen Beispielen für die

Goldschmiedekunst der Renaissance zu den uns im Original überlieferten Werken und ihren Urhebern, so können wir zunächst eine kleine Anzahl Meister ersten Ranges aufzählen, denen die künstlerisch am höchsten stehenden der vorhandenen Originale zuzuschreiben sind. Wenn, wie oben bereits vorausgeschickt wurde, unsere Kenntnis hiervon durchaus noch nicht mit abschliefsenden Resultaten rechnet,

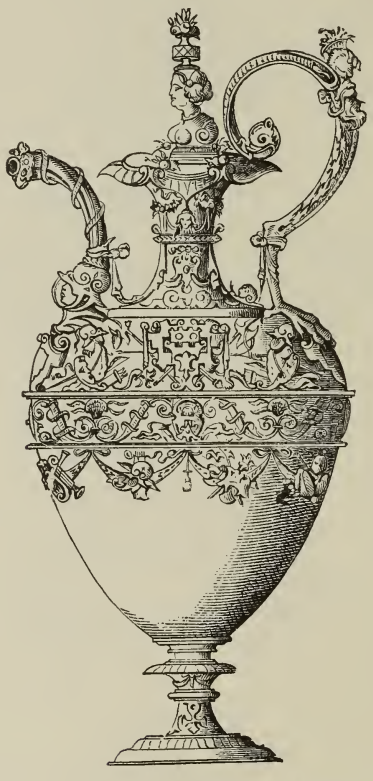


Fig. 104. Weinkanne, Entwurf von W. Jamnitzer, nach dem Stich von V. Solis.

so dürfte doch wohl anzunehmen sein, dass das Bedeutendste von dem überhaupt noch Vorhandenen in den letzten zehn Jahren durch Spezialausstellungen, Verkäufe, auch durch Forschungsreisen einzelner Gelehrten bekannt geworden ist, so dass wir immerhin schon mit den bekannten Gröfsen die Rechnung beginnen dürfen und nicht mehr auf Überraschungen gefasst zu sein brauchen, wie sie uns das plötzliche Hervortreten des bis dahin gänzlich unbekannten Meisters Eisenhoit auf der historischen Ausstellung zu Münster bereitete.

Um mit dem bekanntesten Namen, Jamnitzer, zu beginnen, so

kennen wir, ohne über die verwandtschaftlichen Beziehungen vollständig unterrichtet zu sein, mehrere Künstler, welche ihn führen. Von den zwei Brüdern Wenzel und Albrecht Jamnitzer erfahren wir durch Neudörfers kurze Aufzeichnungen (1547): „Sie arbeiten beede von Silber und Gold, haben des Perspektiv und Mafswerk einen grofsen Verstand, schneiden beede Wappen und Siegel in Silber, Stein und Eisen, sie schmelzen die schönsten Farben von Glas und haben das Silberezen am höchsten gebracht. Was sie aber von Tierlein, Würmlein und Schmecken von Silber giefsen, auch die silbernen Gefäfs damit zieren, das ist vorhin nicht erhört worden.“ Von Albrecht sind weder Arbeiten noch nähere Lebensumstände bekannt. Von Wenzel wissen wir, dass er 1508 in Wien geboren wurde; nach Wien scheint der Grofsvater Wenzels aus Wiener Neustadt eingewandert zu sein, wo die Familie urkundlich seit 1431 vorkommt; der Name deutet auf ein Bergbau treibendes Städtchen in Mähren. Wenzel wurde 1543 in Nürnberg Meister, 1556 als solcher zu einem Genannten des Rates erwählt und starb am 15. Dezember 1585 als „Römischkaiserlicher Majestät Goldschmidt“ daselbst — dürftige Notizen, die uns kein Bild des Meisters geben würden, wenn sie nicht durch eine Reihe beglaubigter Arbeiten unterstützt würden.

Die ihm von Neudörfer nachgerühmte Kenntnis der Perspektive und Messkunst bestätigt sein 1558 in Nürnberg herausgegebenes Werk „Perspectiva corporum regularium“ und ein Astrolabium mit seiner Signatur, welches sich im physikalisch-astronomischen Kabinett in Dresden befindet.

Die bis jetzt sicher beglaubigten Arbeiten Wenzel Jamnitzers erreichen kaum die Zahl von einem Dutzend, sind aber zum Teil von so hohem Kunstwert, dass sie die hohe Schätzung verdienen, deren sich der Meister schon bei seinen Zeitgenossen erfreute; ein beiläufiger Beweis für dieselbe ist der Umstand, dass seine Arbeiten bis nach Dänemark begehrt wurden, und dass der Dänenkönig Christian IV. einen Jamnitzerbecher als besondere Kostbarkeit dem Zaren zum Geschenk machte, in dessen Schatz zu Moskau er noch heute vorhanden ist. Näheres über dieses Stück ist leider nicht bekannt. Das bedeutendste Stück Jamnitzers ist der sogen. Merkelsche Tafelaufsatz vom Rat von Nürnberg, „im Jahre 1549 von Wenzel Jamnitzer um 1325 fl., 19 Schilling und 10 Heller erkauft“, wie das Ratssilberbuch von 1619 ausweist. Nach manchen Schicksalen befindet sich derselbe gegenwärtig im C. von Rothschildschen Museum zu Frankfurt a. M. Es ist eine Silberarbeit von besonders klarer Komposition: auf einem Dreipasssockel erhebt sich über Erzstufen und von einem reichen Gewucher von Gras und Kraut in Naturabgüssen fast bis zum Knie verdeckt, eine weibliche Gewandfigur, die Gaea, die Mutter Erde, darstellend, in kräftiger Hüftstellung die Arme erhoben, die auf dem Kopf einen sich zu einer Schale ausbreitenden konischen

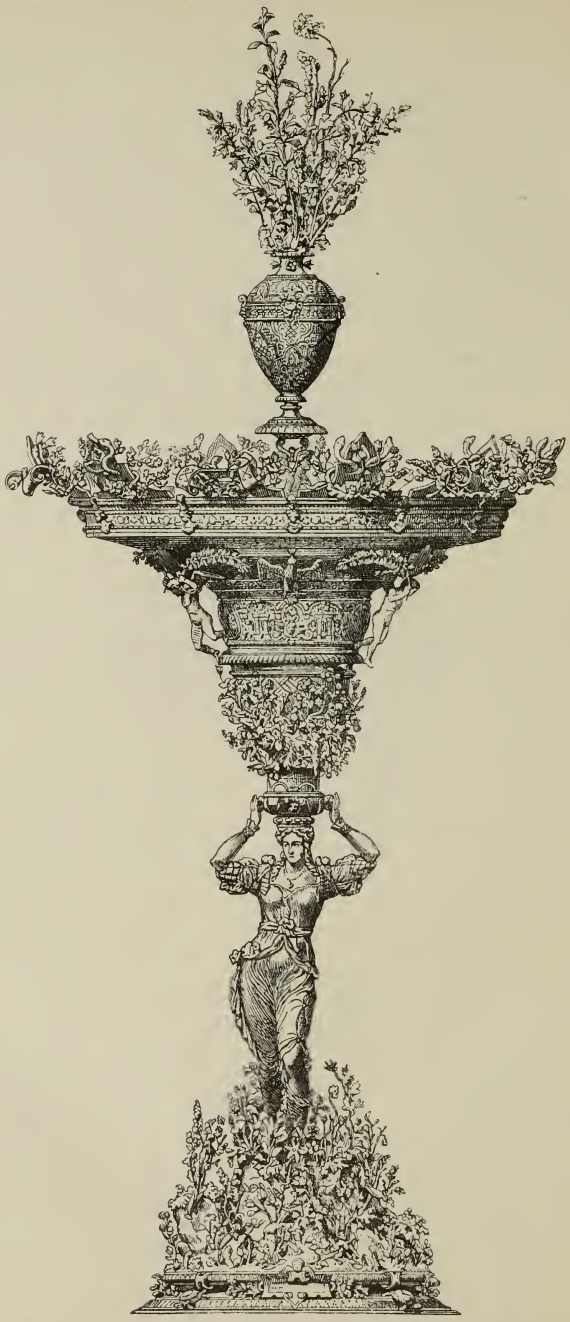


Fig. 105. Der Merkelsche Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer, im Rothschild-Museum zu Frankfurt a. M.

Becher trägt. Der untere Teil desselben ist wieder mit einem reichen Kranze von natürlichen Blumen- und Blätterabgüssen umgeben; darüber tragen drei schwebende Kinderengel den ausladenden Rand der Schale. Das obere Profil dieses Randes ist durch ein lustiges Spiel von Ranken und Blumen überragt, während im Innern drei mit den Armen verschlungene Chimären hocken, die eine kleine Vase mit einem naturalistischen Blumenstrauſs tragen. Jede Fläche dieser Komposition ist aufs reichste mit Ornament überdeckt, meist im bekannten Liniengeschlinge der Mauresken, und mit Farbe, teils wirklichem Email, teils Lackfarben belebt; Spuren an verschiedenen jetzt in Silber gehaltenen Flächen weisen auch für diese auf frühere Bemalung hin. Nach Maſsgabe einer kolorierten Zeichnung vom Ende des 17. Jahrhunderts, die sich im Besitz der Nürnberger Familie Merkel, der früheren Besitzerin dieses Aufsatzes, befindet, hatte der letztere ursprünglich ein Gegenstück von gleicher Gröſse. Anschlieſsend an diesen Aufsatz sei eine reizende Replik der tragenden Figur erwähnt, die der Meister augenscheinlich in späteren Jahren als Daphne bildete, indem die erhobenen Arme in Korallenzweige endigten, die durch emaillierte Blättchen als Lorbeeren charakterisiert waren. Die Figur, in Silber getrieben, von welcher wir auf Seite 44 eine Abbildung gaben, diente als Trinkgefäſs, indem sich der Oberkörper abheben lieſs, und trug die volle Marke des Meisters; früher im Besitze C. von Rothschilds, ist sie bei der Erbteilung nach Paris gekommen. Gleichzeitig mit derselben wurde eine ebenfalls voll signierte Figur in Silber, einen Handwerker im Kostüm der Zeit darstellend, aufgefunden, ein minderwertiges Werk, welches den Gedanken nahe legte, dass der Meister auch solche Stücke, die nur zum Verkauf durch seine Hand gingen, gelegentlich mit seiner Marke versehen hat.

Ein weiteres hervorragendes Werk Wenzel Jamnitzers ist der groſse Pokal, welchen Kaiser Wilhelm aus Russland erworben hat. Es ist ein mächtiges Werk, von wunderbarem Adel der Silhouette, durch reichen Figurenschmuck in Beziehung gesetzt zu seiner Bestimmung, als Geschenk von vier Fürsten und vier Reichsstädten an den Kaiser Maximilian II. zu dienen. Die Figur des letzteren im Krönungsornat steht auf hohem Postament auf dem Deckel, umgeben von drei geistlichen und einem weltlichen Fürsten. Eine leichte Erinnerung an die Buckelbecher der Spätgotik, die wir sonst bei Jamnitzer nicht finden zeigt der obere Rand der Kuppa, der von einem architektonischen Motiv, einem dorischen Triglyphenfries, getragen wird. Dass die Anwendung dieses Motivs eine Besonderheit unseres Meisters gewesen sei, wie vorübergehend angenommen wurde, wird von M. Rosenberg geleugnet. Sehr reich ist der cylindrische Teil der Kuppa mit Ornament und knieenden Figuren dekoriert, welche die emaillierten Wappen der Städte halten; an dem darunter angebrachten Wulst wechseln Masken mit frei hervortretenden Adlern. Sehr

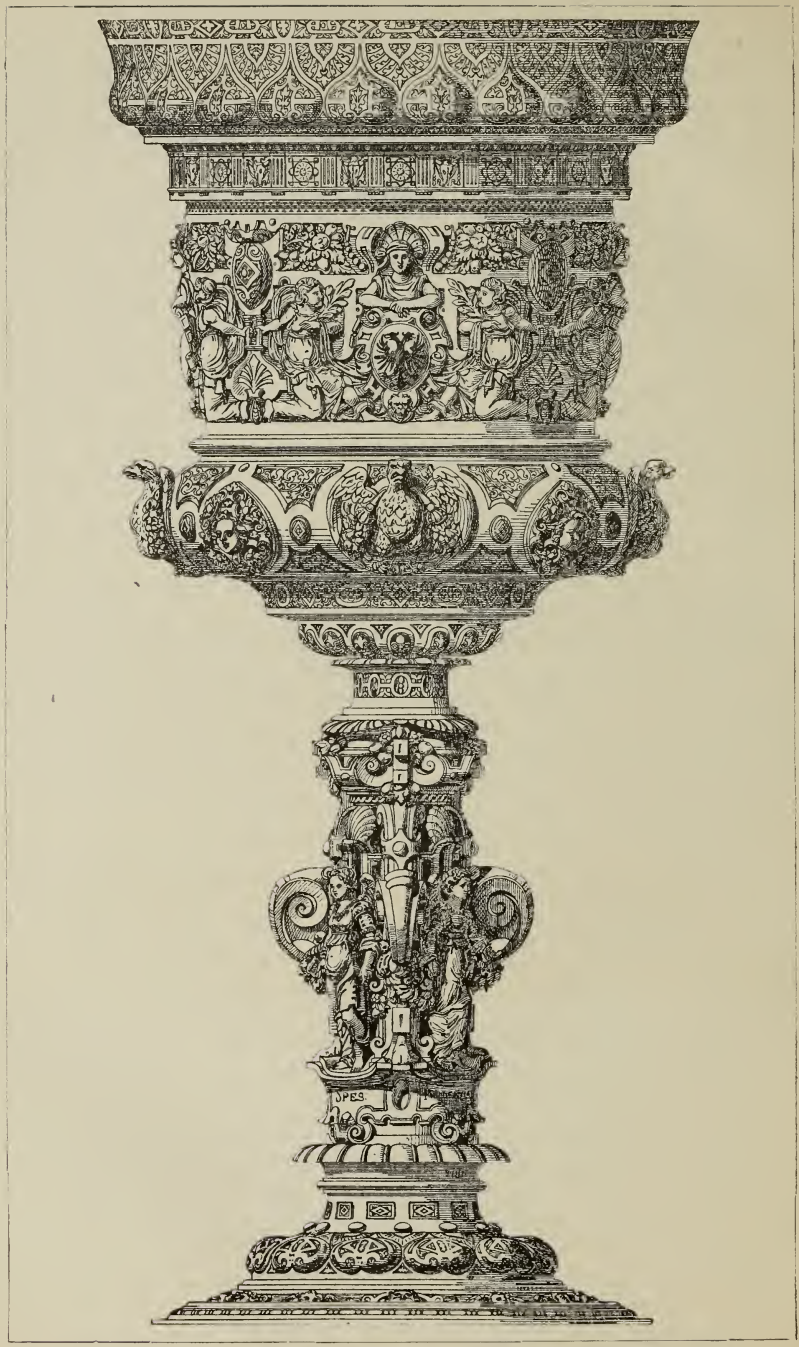


Fig. 106. Grosser Pokal des W. Jamnitzer, im Besitze des deutschen Kaisers.

energisch ist auch die Bildung des Fufses, an dessen Nodus zwischen starken konsolartigen Voluten vier weibliche Figuren, die Kardinaltugenden bezeichnend, angebracht sind. Auch bei diesem Stück findet sich kaum eine Fläche, die nicht mit dem bandartigen Flachornament überdeckt ist, welches teils geätzt, teils mit Stempeln eingeschlagen

Fig. 107. Schmuckkassette des W. Jamnitzer von Ebenholz und Silber, im Grünen Gewölbe.

wurde. Wesentlich anderen Genres als die bisher aufgezählten Arbeiten des Meisters ist eine Schmuckkassette im Grünen Gewölbe zu Dresden, welche obgleich nicht signiert ihm von M. Rosenberg dennoch zugeschrieben wird; es ist eine jener im 16. Jahrhundert so beliebten Prunkkassetten, bei welchen reiches Silberornament auf Ebenholz aufgelegt die Hauptdekoration bildete. Zu diesen Werken fügt der eben genannte Forscher aufser zwei Stücken „in auswärtigen Sammlungen“, deren Ort er nicht angiebt, nämlich einer Kanne mit Becken

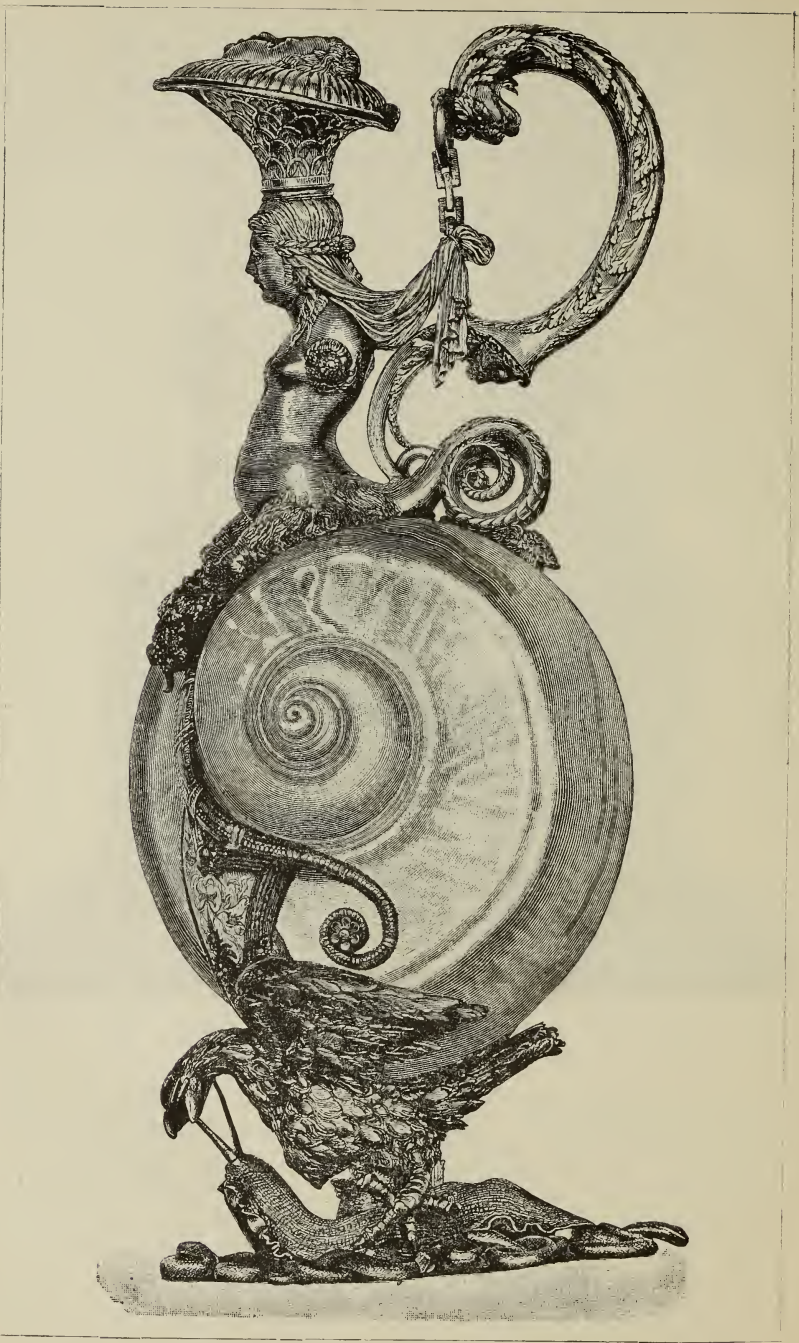


Fig. 108. Muschelkanne des W. Jamnitzer, in der bayerischen Schatzkammer.

und einem Gefäfs in Gestalt einer Maserbowle, noch fünf weitere in München. Das eine Stück, welches das Nationalmuseum besitzt, ist die aus Henkel und Ausguss bestehende Fassung einer prachtvollen Limoges-Kanne von Pierre Reymond, mit der Jahreszahl 1562 und dem Tucher-Wappen. Den Henkel bildet eine männliche Figur, welche nach rückwärts übergeneigt den Rand des Gefäfses mit den Händen fasst, während der untere Teil ornamental verlängert am Bauche der Kanne eine Stütze findet. Der Ausguss ist aus dem Oberkörper einer weiblichen Figur ohne Arme gebildet; eine genaue Wiederholung dieses Stückes findet sich in der bayerischen Schatzkammer. In letzterer Sammlung sind dann noch zwei weitere Jamnitzerarbeiten enthalten: ein Pokal von rotem Achat und eine Muschelkanne, beide in reicher silbervergoldeter Fassung. Noch höher an künstlerischem Wert steht ein weiteres in der Schatzkammer aufbewahrtes Werk, eine Kassette, bei deren Beschreibung wir wieder Rosenberg folgen: durch zwei Figuren in den Mitten der Breitseiten, Opulentia und Custodia wird der Zweck der Kassette aufs beste dargestellt. Vier Karyatiden, vor Pilastern stehend, tragen das Triglyphengebälk; den Raumabschluss bis zum Untergestell bilden quadratische Füllungen von Edelstein, darauf in Silber getrieben die Thaten des Herkules aufgelegt sind. Den Sockelfries belebt ein wiederkehrendes Motiv zweier auf Guirlanden schaukelnder Putten, ein Ornament, dessen häufige Anwendung auch auf anderen Arbeiten der Zeit auf eine mechanische Herstellung, ja auf eine geschäftliche Ausbeutung der einmal geschnittenen Form raten lässt. Über eine reich und zierlich ornamentierte silberne Tischglocke in der bayerischen Schatzkammer, von der eine Wiederholung mit anderem Griff im Besitz des Frh. Ferd. von Rothschild ist, und welche auch die als Merkmal W. Jamnitzers in Anspruch genommenen Naturabgüsse von Eidechsen etc. zeigt, steht die Autorschaft des letzteren nicht ganz fest.

Die Ausstellung von Budapest 1884 hat ein beglaubigtes Werk von unserem Meister aus dem Besitz des Herrn Egger in Pest ans Licht gebracht: einen springenden Hirsch auf einem von allerlei Getier belebten Sockel; übrigens kein Werk, welches zum Ruhm des Meisters viel beiträgt. Ebenso enthielt die Edelmetall-Ausstellung in Nürnberg 1885 einen „Nürnberger Pokal mit glattem Elfenbeinkörper auf hohem Fufs, dessen Knauf dem vorherbeschriebenen im Besitz des deutschen Kaisers völlig gleich war. Der Deckel war wie eine Krone mit vier hohen Bügeln gestaltet, unter denen eine Abbildung der Burg Malmsitz sehr zierlich in Holz geschnitzt war".

Ein sehr bedeutendes Werk, das Wenzel Jamnitzer im Auftrage Maximilians II. begann, aber erst an Rudolf II. ablieferte, ist leider zerstört und nur noch, wie es scheint, in Resten vorhanden. Es wird als „Lustbrunnen" bezeichnet und von einem Reisenden, der es im Jahre 1642 im Prager Schatze sah, sehr eingehend beschrieben.

Das Ganze hatte die Gestalt der kaiserlichen Krone, war 10 Fufs hoch und halb so breit und enthielt nach dem Geschmack der Zeit eine Überfülle allegorischer Figuren und Embleme, die, wie es scheint, zum Teil durch ein Wasser- oder Uhrwerk in Bewegung gesetzt werden konnten. Vier Figuren der Jahreszeiten, als Flora, Ceres, Bacchus und Vulkan, aus vergoldeter Bronze und von ansehnlicher Höhe, welche sich in der Wiener Schatzkammer befinden, gelten als die Reste dieses bedeutenden Werkes.

Fig. 109. Silberner Amor auf drehbarem Sockel, im Rothschild-Museum.

Es erscheint nicht unstatthaft, dieser Aufzählung der Werke W. Jamnitzers ein Tafelziergerät anzufügen, das wenn auch nicht mit seiner Marke bezeichnet doch vollständig im Sinne seiner figuralen Arbeiten modelliert, am Fufse mit seinem gestempelten Maureskenornament verziert und zum Überfluss nach dem „Nürnberger Silberzettel“ von 1619 um 63 fl., 4 Schilling, 4 Heller „von Wentzel Gamitzer Ao. 1576 erkaufft“ ist. Es ist die Gestalt eines laufenden Amor, der mit Pfeil und Bogen zielt, auf dem Rücken einen schön ornamentierten Köcher und auf dem Kopf einen hohen cylinderartigen Stroh-

hut trägt, dessen oberer Boden sich abheben lässt und die Figur als „Trinkgeschirr“ erscheinen lässt, als welche sie im Silberzettel bezeichnet wird. Sie steht auf einem runden Postament, welches ein Uhrwerk enthält, durch das die Figur sich auf der Tafel drehte und beim Stillstehn durch sein Zielen denjenigen der Tischgäste bezeichnete, der beim Trinken an der Reihe war.

Das zierliche Stück, eine der ansprechendsten figuralen Arbeiten der Renaissance-Goldschmiedekunst, befindet sich jetzt im Rothschild-Museum zu Frankfurt a. M. und trägt als Marke eine fünfblättrige Rose in herzförmigem Schild, darüber ein J. Während diese Marke von Rosenberg früher auf einen J. Rösner gedeutet war, von welchem sich noch Nautiluspokale in Cassel und Dresden befinden sollten, hat er dieselbe neuerdings als diejenige Bartel Jamnitzers erkannt, eines nahen Verwandten von Wenzel, der 1575 Meister wurde und Schüler des berühmten Elias Lencker (s. unten) war.

Der zweite Meister, der den Namen Jamnitzer berühmt gemacht hat, ist Christof, vielleicht ein Sohn Albrechts, also Neffe Wenzels. Geboren zu Nürnberg am 11. Mai 1563, kommt er 1613 bis 1616 als einer der „gekornen Meister“ vor; sein Todestag ist der 22. Dezember 1618. Ein litterarisches Denkmal existiert von ihm in Gestalt eines „Groteskenbüchleins“; an Silberarbeiten sind bis jetzt von ihm sechs mit Sicherheit nachgewiesen. Eine Prunkschüssel im Wiener Staatsschatz (Leitner, p. 40) trägt seine Marke, Löwenkopf en face darüber ein C; ebenso eine Kanne daselbst. Im Grünen Gewölbe ist eine Kanne (Graefse Taf. 80) von seiner Hand: auf einem schlanken, am Fufs mit drei Widderköpfen verzierten Stengel steht der birnförmige Körper, mit reichen Barock-Kartuschen verziert. Den Ausguss bildet ein Drachenkopf auf langem Hals, den Henkel zwei Schlangen. Auf dem mit vier Bügeln besetzten Deckel steht eine auffallend grofse Minerva-Figur. Bemerkenswert ist bei diesem Stück die Belebung des Konturs durch Perlreihen, mit denen die Bügel, Henkel etc. besetzt sind. Im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin existiert von Christof Jamnitzer eine Tafelfontäne in Gestalt eines Elefanten, der über einer reich-ornamentalen Schabracke einen korbförmigen Thurm mit bewaffneten Männern trägt. Die dazu gehörige ovale Schale, welche den Namen des Meisters trug, wurde unter Friedrich d. Grofsen in Zeiten grofser Geldnot eingeschmolzen. Die Darstellung des Mittelbildes, die Schlacht von Zama, existiert noch in einem Stich aus dem 18. Jahrhundert. An dieser Schüssel, wie auch an der Wiener, kam eine Eigentümlichkeit dieses Meisters zur Erscheinung: um das Relief zu verstärken, pflegte er einzelne Teile oder ganze Figuren selbständig zu arbeiten und auf den im übrigen getriebenen Grund aufzunieten, dessen Rand sie dann häufig überschritten. Überhaupt ist eine Verwechslung der beiden Jamnitzer in ihren Arbeiten kaum denkbar, trotzdem es für Wenzel bei der grofsen Verschiedenheit

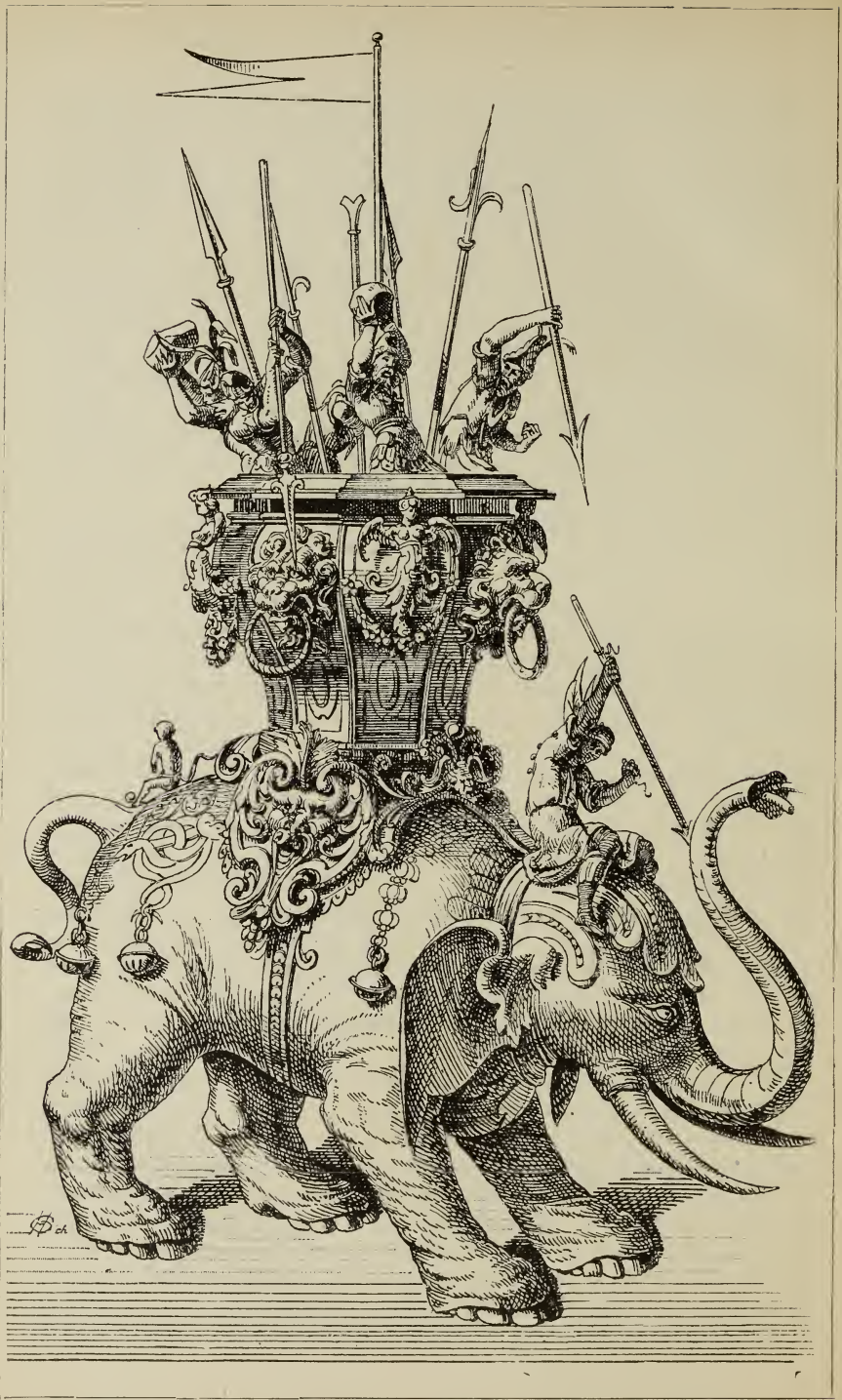


Fig. 110. Tafelfontäne in Form eines Elefanten, Arbeit des Chr. Jamnitzer im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

seiner Werke noch nicht gelungen ist, einen eigenen Stil festzustellen; in allem macht sich aber geltend, dass letzterer ein Menschenalter früher arbeitete als Christof, in dessen Formengebung neben

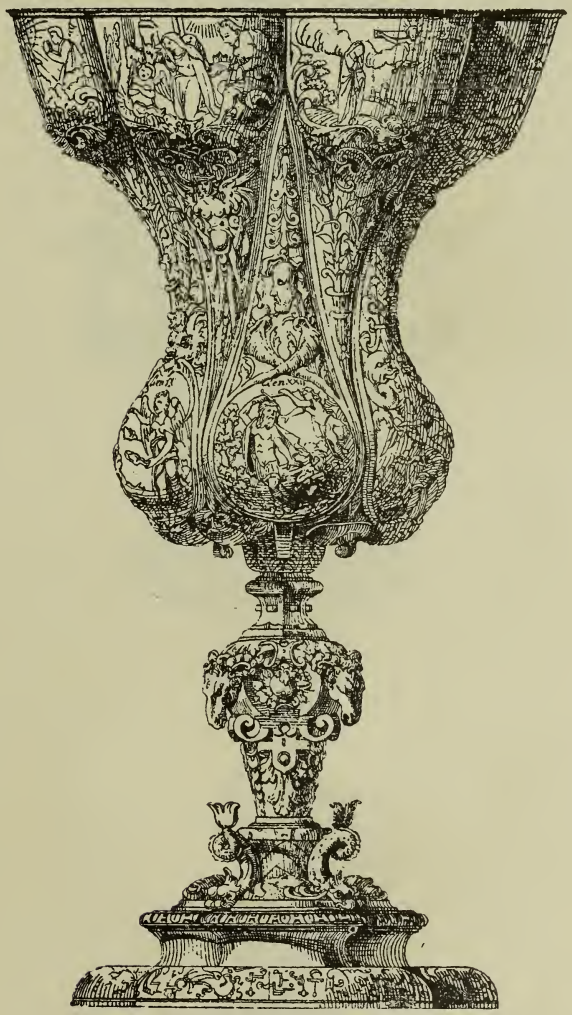


Fig. 111. „Agley-Becher", Nürnberger Arbeit des 16. Jahrhunderts.

einem gröfseren Mafsstab und dem Fehlen des kleinen, gepressten Mauresken-Ornamentes schon das Beginnen des Barocco fühlbar wird. Als sechstes Stück seiner Werke ist ein silberner Becher in Gestalt

Fig. 112. Becher des Hans Petzolt im Rothschild-Museum zu Frankfurt a. M.

eines Mohrenkopfes auf Schloss Moritzberg bei Dresden zu nennen, höchst wahrscheinlich im Auftrag der Florentiner Familie Pucci, welche den Mohrenkopf im Wappen führt, angefertigt und damit ein weiterer Beweis für den Ruhm der deutschen Goldschmiedearbeit im 16. und 17. Jahrhundert.

Von den mancherlei, Jamnitzer mit Unrecht zugeschriebenen Arbeiten sei hier nur eine Gruppe erwähnt, die allerdings eine Reihe meisterhafter Arbeiten im Rothschild-Museum, im bayerischen Gewerbe-, im South-Kensington-Museum und anderwärts aufzuweisen hat: es sind die sogen. Agley-Becher, benannt nach der Form der Kuppa, welche der Blüte der Pflanze Aquileja oder Agley gleicht: konisch mit meist sechs Ausbauchungen oben und unten, die in lange, spitze Züge auslaufen. Den Forschungen Stockbauers verdanken wir jetzt die Kenntnis des Umstandes, dass diese Becher die vorgeschriebene Form des Meisterstücks bei der Nürnberger Zunft (wie neuerdings nachgewiesen, auch bei der Dresdener, also wahrscheinlich auch noch anderwärts) darstellen und als solche über ein Jahrhundert lang angefertigt wurden. Hieraus erklärt sich auch die grofse Verbreitung und die auffallend verschiedenartige Arbeit dieser Becher, deren Detail die Stilformen von der Frührenaissance bis zum Rokoko durchmacht. (Vgl. Fig. 111.)

Den Jamnitzer steht von den Nürnberger Goldschmieden an Bedeutung zunächst Wenzels etwas jüngerer Zeitgenosse, Hans Petzolt, der 1578 zünftig wurde. Wäre nicht seine Marke, ein nach rechts gewendeter Widderkopf im Profil, einer Anzahl von Werken von allerhöchstem Kunstwert eigen, so könnte man nach dem Nürnberger Silberzettel versucht sein, ihn für einen Händler („Affentürer“ oder, wie sie später hiefsen, „Kramer“) zu halten, da der Rat von ihm gewisse Becherformen in 15maliger bis 19maliger Wiederholung ankauft; im ganzen kommt er mit 84 Stücken für 8250 fl. vor. Allein wenn diese Wiederholungen vielleicht den gangbaren Artikel darstellten, so kennen wir doch von ihm drei Typen von Bechern, die, jede an sich zum Besten der deutschen Goldschmiedekunst zählend, auch wieder in mehreren Repliken vorkommen, so dass dies Kopieren seiner eigenen Arbeiten sich als Eigentümlichkeit des Künstlers feststellen lässt. Als weiteres Merkmal kann man eine im Vergleich mit W. Jamnitzer weiche Silhouette seiner Arbeiten bezeichnen. Ganz in den Formen der Gotik bewegt sich der Kontur eines grofsen, 79 cm hohen Pokals im kgl. Schlosse zu Berlin, dessen Detailverzierungen jedoch reinen Renaissancecharakter haben. Über dem Deckel erhebt sich auf einem starken Knauf die Figur der Diana mit den Hunden. Ein Stück vom gleichem Typus (mit wahrscheinlich ergänztem Deckel) besafs die Rothschild-Sammlung zu Frankfurt, dargestellt Luthmer, II. 8. Ein kleinerer Becher, ebenfalls in zwei Exemplaren vertreten, eins bei Graf Eltz in Eltville, eins bei Gräfin Livia Zichy

mit ziemlich glatter, eiförmiger Kuppa, zeichnet sich durch grofsen Adel der Silhouette und zierliches Detail aus. Am höchsten in künstlerischer Beziehung steht jedoch wohl der dritte Typus, ein Nautilus, der eine halbe Frauenfigur als Deckel hat, einer im Besitz des Königs von Württemberg, ein zweiter in der Ausstellung von

Fig. 113. Evangeliar-Decke des Anton Eisenhoit i. B. des Grafen Fürstenberg-Herdringen.

Pest bekannt geworden. Bei allen diesen Stücken ist eine, mit andern gleichzeitigen Arbeiten verglichen, ungewöhnlich gute Durchbildung der Modelle zu rühmen.

Schliefsen wir diesen bedeutenden Nürnberger Meistern einen ebenbürtigen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, Anton

Eisenhoit, an, so müssen wir einen Sprung aus der alten berühmten Reichs-und Handelsstadt in einen kleinen Ort Westfalens machen, allerdings in die Gegend unseres Vaterlandes, die schon im frühen Mittelalter tüchtige Goldschmiede aufzuweisen hatte.

Fig. 114. Weihkessel und Wedel des Anton Eisenhoit, i. B. des Grafen Fürstenberg-Herdringen.

Von Anton Eisenhoits Leben und künstlerischer Ausbildung wissen wir bis jetzt nichts weiter, als dass er 1554 zu Warburg geboren wurde, in den achtziger Jahren des Jahrhunderts in Rom, später in Deutschland als Kupferstecher thätig war, auch für andere Zweige des Kunstgewerbes, Teppichwirkerei und Ofentöpferei, Entwürfe und Modelle machte und dass seine letzte nachweisbare Arbeit von 1603 datiert. Was ihm unter den ersten Silberkünstlern der Renaissance seine Stelle anweist, ist die für den Fürstbischof von Paderborn, Theodor von

Fürstenberg um 1590 angefertigte Altarausstattung*), von welcher sich zwei Bucheinbände mit getriebenen Silberdeckeln, ein Kruzifix, ein Kelch, ein Weihkessel mit Sprengwedel und ein Rauchfass im

Fig. 115. Getriebener Schild von P. von Vianen.

Besitz des Grafen Fürstenberg-Herdringen und eine Kusstafel (pax) bei einem anderen Glied der Familie erhalten hat. Mit Ausnahme

*) Lessing, J. Die Silberarbeiten von Anton Eisenhoit mit Abbildungen. Berlin, 1880.

des Rauchfasses, über dessen Zugehörigkeit zu Eisenhoits Werk Zweifel obwalten können, und des Kruzifixes, in dessen Nodus- und Kreuzarm-Verzierungen noch gotische Motive sind, zeigen sich die Arbeiten von dem Geist der italienischen Spätrenaissance, die figürlichen Kompositionen speziell von der Auffassung der Michelangelo-Schüler durchdrungen. Abgesehen von der etwas manierierten Bewegung stehen die letzteren aber, sowohl was Komposition wie was Behandlung des sehr flachen Reliefs betrifft, auf einer Höhe, welche wiederum die Überlegenheit der deutschen Silberschmiedekunst der Renaissance über alle Nachbarvölker unwiderleglich darthut. Als vollendetste unter diesen möchten wir die vier Kompositionen auf der Fufsplatte des Kruzifixes, Schöpfung, Paradies und Sündenfall darstellend und mit der Jahreszahl 1589 versehen, bezeichnen.

Schon bei dem ersten Auftreten dieser bis dahin gänzlich unbekannt gebliebenen Arbeiten auf der Ausstellung in Münster wurde auf die Verwandtschaft derselben mit denen des holländischen Meisters Paulus von Vianen hingewiesen, der aus diesem Grunde hier angeschlossen sei. Der aus Utrecht stammende Künstler, der älteste einer weitverzweigten, später noch zu nennenden Goldschmiedfamilie, arbeitete ebenfalls lange in Rom und bildete sich an den Meistern der Spätrenaissance, bis er, mit der Inquisition in Konflikt geraten fliehen musste. Er arbeitete 1599 für Herzog Max I. von Bayern und wurde 1610 von Rudolf II. an den kaiserlichen Hof nach Prag gezogen. Namhafte Werke von ihm sind: ein goldenes Deckelgefäfs mit Diana und Aktäon etc. (Prinz Friedrich der Niederlande), Triumph der Amphitrite von 1621, Weinkühler und Präsentierbrett (Herzog von Hamilton), endlich ein von der Ausstellung zu Leeuwarden 1877 bekannt gewordener Schild mit einer Minervafigur (Herr von Schijffema in Sneek,) der besondern Anlass giebt, die Eigentümlichkeiten Vianens und Eisenhoits im Gegensatz zu den Nürnbergern und Augsburger Meistern festzustellen. Als solche Merkmale bezeichnet Thausing (Z. f. b. K. XV, p. 146): „Beide Meister heben zum Unterschied von der Nürnberger Kunstweise, welche das ganze Reliefbild in den verschiedensten Höhenabstufungen heraustreibt, nur die Figuren und wesentlichsten Ornamentpartieen heraus, während die Darstellungen des Hintergrundes lediglich von der vorderen Seite bearbeitet zu sein scheinen. Eine Folge davon ist, dass trotz des durchgängig ausgesprochenen Flachreliefs die Figuren sich dennoch äufserst wirkungsvoll, wie losgelöst vom Hintergrund abheben etc. Eine weitere Eigentümlichkeit der Künstler und zugleich ein grofser Fortschritt zeigt sich in ihrer Kenntnis der Perspektive, welche sie auf gleiche Weise dadurch zum lebendigsten Ausdruck bringen, dass sie die dem Auge zunächst sich darbietenden Figurenteile verhältnismäfsig hoch, die zurücktretenden ungemein flach entwickeln. Bei der Behandlung des Figürlichen fällt endlich auf, dass sie beide das Fleisch nicht chairieren etc.“

Um jedoch wieder zu den süddeutschen Meistern zurückzukehren, so haben wir neuerdings einen sehr produktiven Künstler, der mit den Buchstaben F. H. zeichnete, als F. (Friedrich oder Felix?) Hillebrandt kennen gelernt, der 1580—1608(?) in Nürnberg arbeitete.*) Eine Spezialität desselben scheinen Fassungen von Muscheln und Bekleidung von Silberbechern mit Perlmutterschuppen gewesen zu sein. Von letzterer Art enthält das Museum zu Cassel ein schönes Stück unseres Meisters; ganz ähnliche finden sich in der Wiener Schatzkammer und im Rothschild-Museum. Das Grüne Gewölbe enthält in gleicher Ausführung ein Rebhuhn und mehrere als Hahn und Henne gefasste Nautilusbecher. Von diesen mehr für den Markt bestimmten Arbeiten unterscheidet Rosenberg jedoch andere, hochkünstlerische Stücke, von welchen er leider nur zwei, einen Satz Dutzendbecher bei J. Boasberg in Amsterdam und eine St. Georgsgabel mit aufgesteckter Löffelkelle in der kgl. Schatzkammer in München, anzuführen weifs.

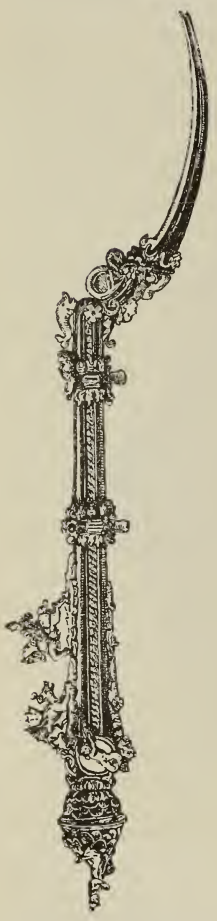


Fig. 116. St. Georgsgabel des F. Hillebrandt in der kgl. Schatzkammer zu München.

Wir müssen uns darauf beschränken, von den Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts diejenigen anzuführen, welche entweder durch ihre Lebensumstände oder durch nachweisbare Werke noch heute für uns Interesse haben. Wenn wir erfahren, dass vom Ende des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nicht weniger als 607 Gold schmiede in Nürnberg thätig waren, so ist vielleicht die Vermutung zulässig, dass weitere Forschung uns künftig noch mit anderen bedeutenden Künstlern bekannt machen wird. Für jetzt haben wir den bisher genannten nur noch wenige Namen Nürnberger Meister hinzuzufügen. Krenberger wurde vielfach von Kaiser Rudolf II. beschäftigt und schliefslich, wie Paul von Vianen, an dessen Hof nach Prag gezogen. Die Wiener Schatzkammer besitzt von ihm eine Prunkkanne und Schüssel. Von Jonas Silber befindet sich im Berliner kgl. Museum eine Schale mit Fufs und Deckel, datiert 1589. Von Hans Lencker — der Familienname kommt auch unter den Augsburger Goldschmieden vor — besitzt die Münchener Schatzkammer ein Schreibzeug in Silber

*) M. Rosenberg in Kunst und Gewerbe, 1885, p. 110 ff.

mit transluzidem Gruben-Email; einige Meister der Spätzeit werden uns noch später beschäftigen.

Es ist aller Grund vorhanden anzunehmen, dass die Augsburger Goldschmiedekunst der Renaissance diejenige von Nürnberg noch in

Fig. 117. Deckel eines Ovid, Ebenholz mit Silber, Augsburger Arbeit des 16. Jahrhunderts.

der Menge der produzierten Werke und dem Rufe, den sie innerhalb und aufserhalb Deutschlands genoss, übertroffen habe. Wenn uns nun auch die Augsburger Marke, „der Stadtpyhr" (der Pinienzapfen) in allen Sammlungen, selbst in hervorragenden Stücken des Louvre und den nordischen Schatzkammern begegnet, und andererseits der Augsburger Paul von Stetten uns ein ausführliches Verzeichnis der in seiner Vaterstadt thätig gewesenen Kunsthandwerker nebst auskömmlichen biographischen Notizen hinterlassen hat, so ist es leider doch nicht wie bei den grofsen Nürnberger Meistern gelungen, be-

stimmte charakteristische Hauptwerke für einzelne Künstlerpersönlichkeiten festzustellen. Eine Ausnahme macht die Gruppe von Künstlern, welche an den eigentümlichen Arbeiten beschäftigt wurde, deren Besteller und häufig auch intellektueller Urheber der Augsburger Patrizier Hainhofer war.

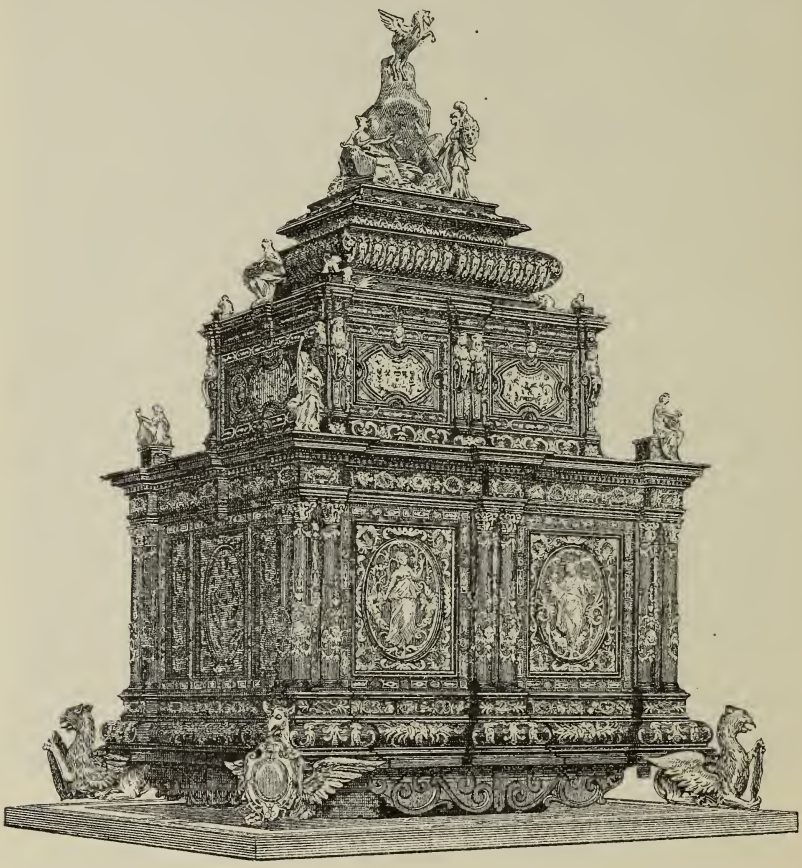


Fig. 118. Der Pommersche Kunstschrank, kgl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin.

Philipp Hainhofer, der von 1578—1647 lebte, ist eine eigentümliche Erscheinung: Gelehrter, Spekulant, dabei Agent und Freund einer grofsen Anzahl von Fürsten, für welche er zahlreiche Reisen mit diplomatischen Aufträgen machte, und die er auch zur Bestellung einer bestimmten Gattung von Prunk- und Spielwerk zu veranlassen

wusste, zu welchem er die Programme aufstellte. Jul. Lessing hat*) über drei dieser Arbeiten eingehende Studien veröffentlicht; über andere werden wir durch Haeutle (Zeitschr. d. hist. Ver. für Schwaben u. Neuburg, VIII.) unterrichtet. Hiernach lassen sich bis jetzt folgende feststellen: 1. „Der Pommersche Kunstschrank", jetzt Berliner Museum, 1617 für Herzog Philipp II. v. Pommern angefertigt. 2. u. 3. Für denselben Besteller ein „Nähkorb" und ein „Maierhof", beide nicht mehr vorhanden. Das letztere war ein kleines Modell in Silber von einer ganzen Landwirtschaft mit Menschen und Vieh. 4. Schreibtisch für den Grofsherzog von Toscana 1612. 5. Im selben Jahr Schreibtisch mit Silber, von Kurfürst Ferdinand von Köln bei Hainhofer für zwei- bis dreitausend Thaler für den Kardinal Borghese bestellt. 6. Schreibtisch mit Silber, von Herzogin Elisabet, Gemahlin Maximilians I. v. Bayern, bei Hainhofer für 200 Thaler gekauft. 7. Maierhof, Geschenk des Kurfürsten von Köln an die Kaiserin. 8. Markt für den Kaiser. 9. Schreibtisch 1628 für den erzherzoglichen Hof in Insbruck. 10. Schreibtisch 1646 für Herzog August von Braunschweig. Preis 6000 Thaler. Arbeit des Augsburger Kunsttischlers Baumgärtner. 11. Schreibtisch, Geschenk Kaiser Rudolfs II. an König Matthias 1611. 12. Schreibtisch, Geschenk der Stadt Augsburg an Gustav Adolf, jetzt in Upsala.

Eine lebendige Anschauung dieser für die Augsburger Kunst des 17. Jahrhunderts besonders charakteristischen Arbeiten gewinnen wir aus dem pommerschen Kunstschrank, der mit seinem gesamten Inhalt — allem, was zu dem Reisehaushalt eines Fürsten gehörte, in silbernem Gerät — und namentlich auch mit dem Verzeichnis der beteiligten Handwerker wohl erhalten ist. Es ist ein „Kabinett" gröfsten Mafsstabes aus Ebenholz mit zahllosen Auflagen von getriebenen Silberplatten, gegossenen Silberbeschlägen, geschnittenem Elfenbein und Einlagen von Steinen. Der Verfertiger des Ebenholzschrankes war der „Kistler" (‚Ebenist' würde man heute sagen) Ulrich Paumgartner. Unter den Silberarbeitern scheint die erste Rolle David Attemstetter zugefallen zu sein. Dieser hat schon von seinem Vater einen in der Goldschmiedekunst berühmten Namen geerbt; von diesem, Andreas A., der seit 1581 in Augsburg Bürgerrecht genoss und zehn Jahre später daselbst starb, rühmen seine Landsleute auf seiner Grabschrift, dass er in Gold- und Silberarbeit gegen keinen Künstler der Welt zurückgestanden habe. Die Hauptthätigkeit des Sohnes David Attemstetter fällt zwischen 1592 und das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. 1610 wurde er Hofgoldschmied des prachtliebenden Kaisers Rudolfs II. Einen zweiten bedeutenden Spezialisten finden wir an dem Schrank als Verfertiger der bekrönenden Parnassgruppe beschäftigt: Matthäus Wallbaum. Wenn seine Er-

*) Jahrb. d. kgl.-preufs. Kunstsammlungen IV u. V. 1883, 84.

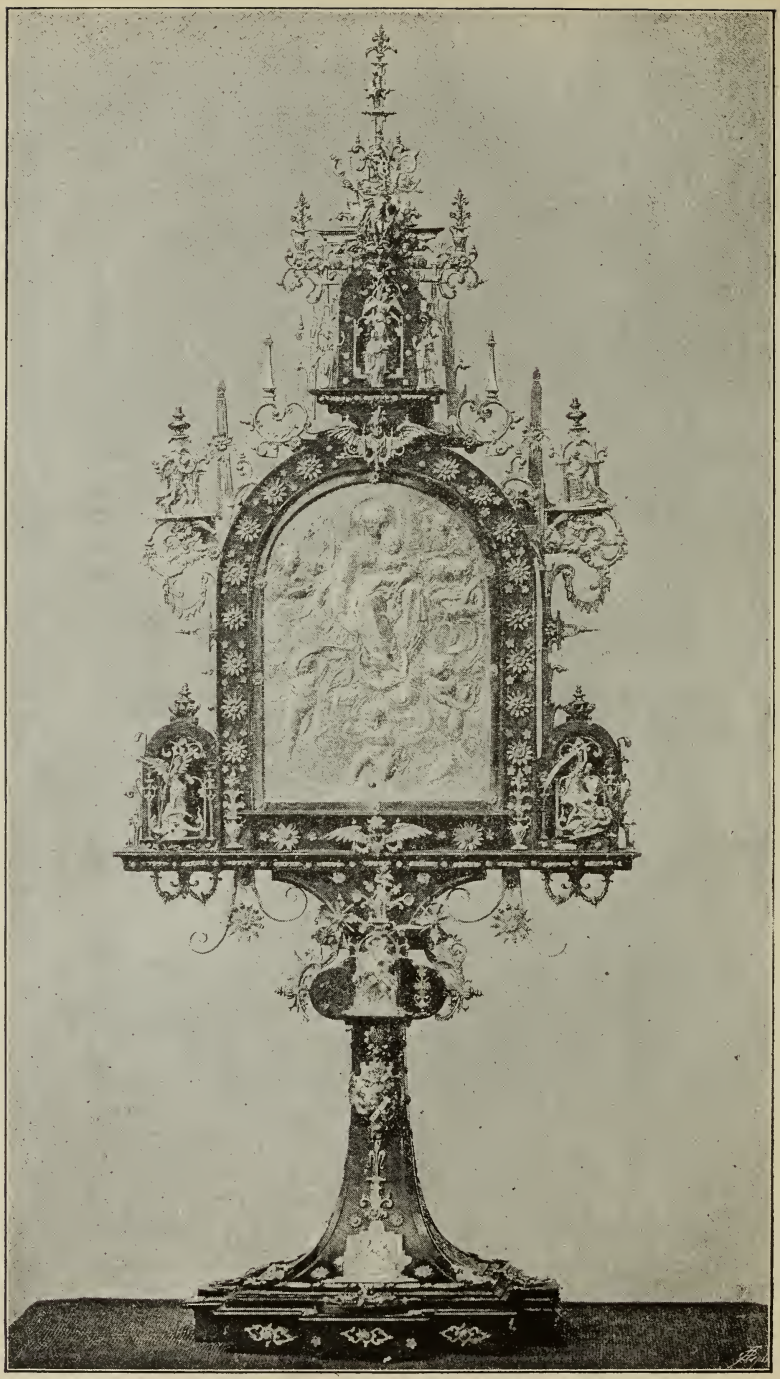


Fig. 119. Pax des M. Wallbaum in Ebenholz und Silber aus der Stiftskirche in Ueberlingen.

findungskraft sich auch nur auf einen kleinen Kreis von Motiven beschränkte, so war er doch ein ungewöhnlich produktiver Künstler. Seine Beteiligung an den Werken der Reichen Kapelle in München, wenn auch im einzelnen noch nicht festgestellt, war jedenfalls sehr umfassend. Die Museen in Gotha und Dresden besitzen Stücke von ihm, ebenso Schloss Heiligenberg; in der Kirche von Überlingen befindet sich eine ausgezeichnete Pax, getriebenes Mittelbild in Ebenholzstandrahmen auf Füfsen, der reich mit silbernem Ornament belegt ist. Ein in den Formen durchaus verwandtes Hausaltärchen besitzt Herr W. Metzler in Frankfurt a. M. Seine Werke sind durch die fast identischen Silberauflagen auf Ebenholz und den eigentümlichen Stil seiner figürlichen Reliefs unschwer zu erkennen; M. Rosenberg sagt von ihm: „Wallbaum ist ein Künstler von hervorragenden Eigenschaften. Äufserst zart in der Modellierung des Figürlichen und geschmackvoll im Ornament, erscheinen seine Kompositionen immer als abgerundetes Ganzes. Die Ausführung ist in der Treibarbeit von wunderbarer Weichheit, im Guss von seltener Schärfe. Er mischt Vergoldung und Weifssilber, um in der Gesamtwirkung jenen sonnigen Schimmer zu erlangen, der uns an seinen Werken entzückt; er legt grofse glatte Flächen neben scharf gezeichnete Rosetten, um den Ausdruck von Reichtum und Ruhe zugleich zu erreichen. In der Emailarbeit darf er sich mit jedem seiner Zeitgenossen messen."

Von weiteren am pommerschen Kunstschrank thätigen Meistern interessiert uns der auf der Meistertafel als „Muggenkünstler" bezeichnete Achilles Langenbucher, d. h. nach Lessings sehr wahrscheinlicher Erklärung als Spezialist im Guss von „Mücken" und anderen kleinen Insekten, von denen eine grofse Menge an dem Kunstschrank angebracht ist. Ein anderer „Mückenmann" war der Augsburger Goldschmied Schwegler, der mit Wallbaum gelegentlich zusammen arbeitete und von 1594—1599 für den bayerischen Hof Aufträge in dem Betrage von 1328 fl. ausführte.

Dass dieses Genre von Arbeiten, dessen Hauptmerkmal in der Verbindung von schwarzem Holzwerk mit Silber besteht, auch aufserhalb Augsburgs angefertigt wurde, beweist der Altar von Rügenwalde in Pommern, über welchen ebenfalls J. Lessing*) berichtet. Derselbe wurde auf Bestellung Herzog Philipps II. von Pommern jedenfalls vor 1607 von dem Goldschmidt Johannes Körver in Stettin angefertigt. Der ganze Altar ist 3,09 m hoch bei 1,56 m Breite, besteht aus Rahmwerk von Ebenholz mit Silberauflagen und eingesetzten kleinen Silberplatten, in welchen die Passion nach den Stichen von Hubert Goltzius dargestellt ist. Von ganz verwandten Altären Augsburger Arbeit sind in Kopenhagen noch drei vorzügliche Exemplare, von denen das eine aus der Schlosskirche von Husum, das andere aus

*) Jahrb. d. preufs. Kunstsammlungen 1885, p. 58 ff.

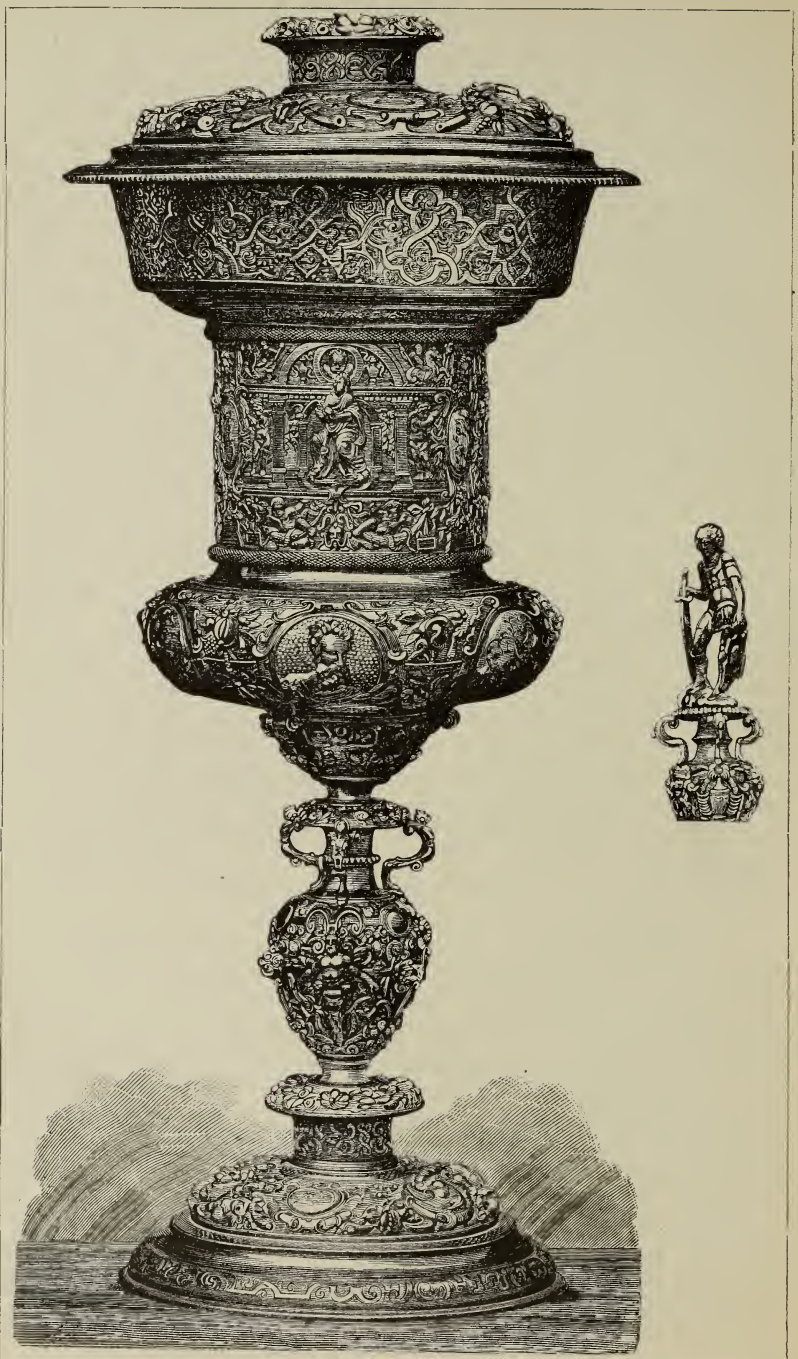


Fig. 120. Grosser Augsburger Pokal aus der Sammlung C. v. Rothschild zu Frankfurt a. M.

Frederiksborg stammt und welche gerade im Schmuck des Rahmwerks ihren gröfsten Reichtum entfalten. Auch die Ausstellung für kirchliche Kunst im österreichischen Museum zu Wien 1887 hat mehrere Exemplare ans Licht gebracht, die sich in der Hofburgkapelle und im Privatbesitz in Österreich befinden.

Die Augsburger Goldschmiedeinnung wies 1588 die Zahl von 170, im Jahre 1740 dagegen sogar 275 Meister auf. Es ist selbstverständlich, dass diese grofse Zahl nicht durchaus Anspruch an eine historische Bewahrung ihrer Namen erheben kann. Der genannte P. von Stetten giebt über eine Menge Augsburger Meister Auskunft; hier seien von namhafteren nur erwähnt: die Brüder Lencker, wahrscheinlich die Söhne des oben erwähnten Nürnberger Künstlers Hans L., von welchen der eine, Christoph, für den pommerschen Kunstschrank von Hainhofer ausersehen war, den er jedoch mit der Arbeit, wie es scheint, im Stiche liefs. Aspruck, ein Flamänder, kam von Brüssel nach Augsburg und arbeitete daselbst 1598—1603 als Kupferstecher und Goldarbeiter; gröfsere figurale Gussarbeiten von ihm werden erwähnt. Balduin Drentwett arbeitete nebst vielen anderen Augsburger Silberschmieden für den bayerischen Hof, speziell für Herzog Wilhelm V.

Unter dem Einfluss dieses kunstliebenden Hofes entwickelte sich auch in München um die Wende des 17. Jahrhunderts eine aufserordentlich produktive Goldschmiedekunst; hatte daselbst doch Herzog Maximilian I. (1597—1651) den Hauptstock der „Reichen Kapelle“ angelegt, jener unvergleichlichen Sammlung meist kirchlicher Prunkgeräte der deutschen Spätrenaissance. Übrigens müssen die Münchener Goldschmiede auch aufser den Hofbestellungen durch Privataufträge reichlich beschäftigt gewesen sein: hierfür spricht der von Stockbauer mitgeteilte Umstand, dass nach dem Zunftbuch von 1558 von den 84 Meistern, die innerhalb hundert Jahren (unter Albrecht V., Wilhelm V. und Maximilian I.) in München ihr Meisterstück machten, weniger als die Hälfte, nur 33 Namen, in den Hofzahlamtsrechnungen wiedererscheinen.

Einer der bedeutendsten Münchener Meister scheint nach den von ihm erhaltenen Arbeiten der in Mecklenburg geborene, 1555 in München Meister gewordene und 1605 daselbst verstorbene Hans Reimer gewesen zu sein. Die bayerische Schatzkammer besitzt von ihm zwei hervorragende Stücke: einen 1563 datierten goldenen Pokal von stattlicher Gröfse, der durch einen reichen Überzug von Ornament in weifsem Email einen besonders vornehmen Charakter erhält; auch ein von 1572 datierter goldener Henkelkrug ebendaselbst mit eingesetzten Reliefs aus Horn ist ein sehr beachtenswertes Werk. Reimer hinterliefs einen Sohn, der in der Kunst seines Vaters von 1595—1625 thätig war. Die Liste der bedeutenden Münchener Goldschmiede weist als Eigentümlichkeit wenig Einheimische, dagegen zahlreiche

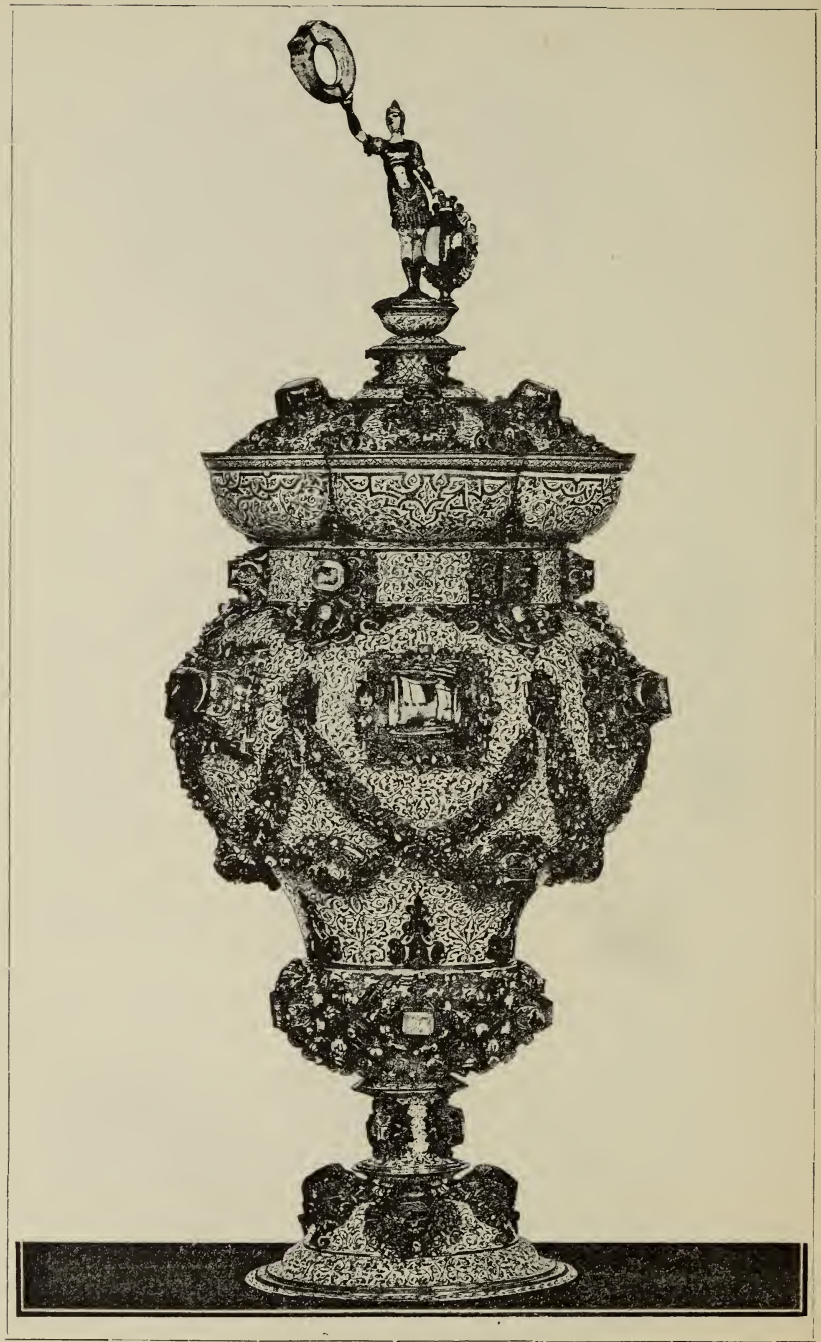


Fig. 121. Emaillierter Goldpokal des H. Reimer in der bayerischen Schatzkammer.

eingewanderte Künstler auf, welche der Ruf von den lohnenden Aufträgen des herzoglichen Hofes von weither dahin gezogen haben mochte. So wurde oben schon Georg Sickhin der Ungar (aus Szegedin) erwähnt, der nach Mielichs Entwurf arbeitete; derselbe hatte in Tula gelernt, wurde 1558 in München zünftig und starb 1584, nachdem er viele Aufträge für den Hof ausgeführt hatte. Ein Holsteiner, Bernhard Peter, arbeitete einen grofsen Teil des Kirchengerätes für die Reiche Kapelle; die Thätigkeit des Utrechter Paul von Vianen wurde oben bereits erwähnt. Eckart Vollmann aus Lüneburg, Isaac Melper aus Berlin finden wir ebenfalls, mit Aufträgen für den Hof beschäftigt, in München ansässig.

Eine Hofhaltung von ähnlicher Prachtliebe wie die Münchener finden wir unter Kaiser Rudolf II. in Prag. Wenn Ilg annimmt, dass die österreichische Schatzkammer in Wien noch eine namhafte Anzahl von Arbeiten dieses Kreises enthält, von welchen leider der gröfste Teil in den Stürmen des dreifsigjährigen Krieges untergegangen und später durch unglückliche Verwaltung in Verlust geraten ist, so bleibt gerade hier noch viel historisches Material beizubringen, das uns die an Rudolfs Hof beschäftigten Künstler bestimmter nachweist. Von einzelnen, wie von P. von Vianen, Krenberger, Valentin Drausch u. a., wissen wir, dass sich Rudolf dieselben von ihren Landesherrn oder Stadtmagistraten ausborgte. Der letztgenannte, Strafsburger von Geburt, arbeitete in Augsburg viel für Herzog Wilhelm V. von Bayern, der ihn zu seinem Hofgoldschmied ernannte; auf einer Reise zufällig in Prag anwesend, wurde er von Kaiser Rudolf II. festgehalten und trotz Reklamationen und Klagen nicht herausgegeben, bis er die kaiserlichen Bestellungen ausgeführt hatte.

Dass auch in Wien die kaiserliche Hofhaltung eine hohe Blüte der Goldschmiedekunst ins Leben gerufen hatte, ist selbstverständlich, wenn auch hier noch der Nachweis des Zusammenhangs zwischen den in der Schatzkammer und der (1567 gegründeten) Ambraser Sammlung noch sehr zahlreich vorhandenen Prachtstücken und den archivalisch feststellbaren Meisternamen erst begonnen hat. So sind für die Meister*) Ludwig Pappenheimer und Cunz Parhoch, (um 1504), Michael Postport 1561, Andreas Lissning 1599—1598, Ulrich Walgkhum 1609, Joh. Bloy 1641, Nic. Maystinkel 1662 u. a. bestimmte Arbeiten bis jetzt nicht nachgewiesen; nur für Hans Bramber ist eine auf beiden Seiten mit Emailmalerei versehene goldene Platte in der Ambraser Sammlung sicher in Anspruch zu nehmen.

Eine eigene Beachtung verdient die Goldarbeit in Ungarn und speziell in Siebenbürgen, die durch die Ausstellung in Budapest 1884 und die daran angeschlossene Publikation auch weitere Kreise zu interessieren begonnen hat. Der Reichtum des Landes, der besonders

*) Ilg, Gesch. d. techn. Künste, Goldschmiedekunst, p. 337.

Fig, 122. Kokosnussbecher, böhmische Arbeit (nach Koula).

in einer Anzahl mächtiger Adelsfamilien zu Tage trat, begünstigte in Ungarn schon früh die Entwickelung der Goldschmiedekunst, die jedoch mehr von eingewanderten als von einheimischen Meistern geübt worden zu sein scheint. Schon im Mittelalter, als auf Anregung Ludwigs des Grofsen von Ungarn im Dom von Aachen die sogen. ungarische Kapelle gestiftet und mit Reliquiarien, Kandelabern und anderem Edelmetall-Gerät aufs reichste ausgestattet wurde, bediente man sich

Fig. 123. Siebenbürgischer Kelch mit Filigranarbeit. Aus der Kirche zu Raab.

hierzu italienischer Arbeiter, wie Reumont glaubt, des Sienesen Pietro di Simone, den Ludwigs Vorgänger, Karl Robert aus dem Hause Anjou, in Ungarn ansässig gemacht hatte. In späterer Zeit lieferten dann besonders die Nürnberger und Augsburger Werkstätten das Tafelsilber und den Schmuck der magyarischen Grofsen. Selbständiger treten die deutschen Meister in Siebenbürgen auf, über welche ziemlich genaue Register vom 14. Jahrhundert bis fast zur Gegenwart geführt sind; doch überdauerte ihre Bedeutung nicht das 16. Jahrhundert. Eine Eigentümlichkeit der einheimischen Siebenbürger Arbeit

Fig. 124. Kokosbecher, Strassburger Arbeit, Sammlung Gontard in Frankfurt a. M.

an Schmuck und Gerät sind die orientalischen Einflüsse, die sich in der häufigen Anwendung von Filigran sowie von Email und Lackfarbe geltend machen. Speziell die Verbindung von weitmaschigem Filigran mit Email, also einer Art Zellenschmelz, dürfte, wenn sie auch in Augsburg und Nürnberg nachgeahmt wurde, als eine ursprünglich siebenbürgische Besonderheit gelten.

Von den gröfseren deutschen Städten, über deren Goldschmiedeleistungen die Forschung kaum ihre ersten Vorarbeiten erledigt hat, sei noch folgendes kurz nachgetragen: In Frankfurt a. M. datiert die erste Kunde von Goldschmieden vom Jahre 1404; von sechs Meistern, welche in diesem Jahr verzeichnet werden, stieg die Zahl bis 1511 auf 19. Die im Vergleich zu der Bedeutung und dem Reichtum der Stadt geringe Zahl bringt uns in Erinnerung, dass Frankfurt schon damals mehr Handels- als Produktionsstadt war, und dass namentlich die hochbedeutenden Frankfurter Messen auch für die Goldschmiede aus Deutschland und dem Auslande ein Markt waren, der mindestens den lokalen Bedarf an kunstvollen Gold- und Silberarbeiten decken half. Auch lässt uns unter den ansässigen Meistern der fremde Klang einiger Namen vermuten, dass sich unter den Bürgerssöhnen nicht eben viele zur Ausübung der Goldschmiedekunst drängten. So sind die beiden Zunftpokale von 1614, früher in C. von Rothschilds Besitz und durch Schenkung der Erben an das städtische historische Museum gefallen, inschriftlich von Jacob de Colesie gefertigt. Der Lütticher Theodor de Bry, welcher bereits oben erwähnt wurde, war, wenn auch nach seiner Übersiedelung nach Frankfurt nicht mehr als Goldschmied thätig, doch durch seine Entwürfe für diese Kunst von gröfster Bedeutung. Der Name eines Frankfurter Goldschmiedes, Nic. Birkenhulz, weist auf den durch seine Entwürfe für Schmucksachen bekannten Paul Birkenhulz hin. Aufserdem erwähnt Gwinner (Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862) aus dem 17. Jahrhundert noch einen Michael Petschmann und den Lübecker Peter Bog, die sich beide in Goldarbeit und Emailmalen ausgezeichnet hätten.

Über die Strafsburger Goldschmiede hat M. Rosenberg in dem Pabstschen Kunstgewerbeblatt (II. p. 41 ff.) eine grundlegende Arbeit veröffentlicht, welche den Beweis liefert, dass die Hauptstadt des Elsafs eine ungeahnte Produktion an Edelmetall besafs, die, nach einigen noch heute in Karlsruhe, Darmstadt, Frankfurt u. a. vorhandenen Werken zu urteilen, auch künstlerisch auf einer sehr hohen Stufe stand. Als bedeutendste Werke seien hervorgehoben: ein kleines, nur 16 cm hohes Pokalchen, datiert 1601, leider unbekannten Urhebers, welches mit der Sammlung Ricard in Frankfurt nach Petersburg verkauft ist; ein grofser Deckelpokal des Darmstädter Museums, 1569 von Linhard Bawer dem älteren gefertigt, eine Kokosnuss, im Besitz Gontards zu Frankfurt, von Nicolaus Riedinger 1611; eine prachtvolle Terrine in Barockformen aus der grofsherzogl.-hessischen

Silberkammer von Ludwig Imlin 1720 u. s. w. Der Leser sei auf den ausführlichen Meisterkatalog in dem angezogenen Aufsatz hingewiesen, welchen Rosenberg wesentlich dem Vorhandensein einer Stempeltafel im Strafsburger Stadtarchiv verdankte. Strafsburg zählte vom 14. bis 18. Jahrhundert an fünfhundert Meister.*)

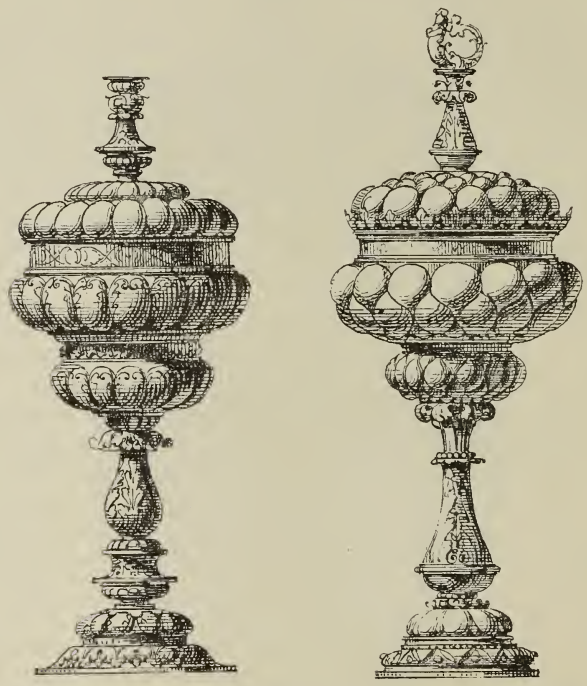


Fig. 125. Renaissancepokale aus dem Lüneburger Ratssilber im kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Von norddeutschen Goldschmieden haben wir für Westfalen neben dem oben bereits gewürdigten Hauptmeister Eisenhoit keinen namhafteren Künstler zu nennen, da von dem ausgezeichneten Ornamentisten, Kupferstecher und Goldschmied Heinrich Aldegrever, der in Paderborn und Soest lebte, Goldschmiedearbeiten nicht nachweisbar sind. Berlin hat im 16. Jahrhundert einen ausgezeichneten Goldschmied besessen, von welchem der von einem knieenden Faun getragene Nautiluspokal des Grünen Gewölbes, wohl der schönste seiner Art, herrührt; sein Name ist leider noch nicht ermittelt. Auch ist anzunehmen, dass die 1603 erfolgte Gründung der „Kunstkammer"

*) Vgl. Hans Mayer, die Strafsburger Goldschmiedekunst 1881.

zahlreiche tüchtige Meister nach Berlin gezogen hat. Dass auch in Halle eine bedeutende Goldschmiedekunst geblüht hat, beweisen die mit seinem Beschauzeichen (liegende Mondsichel, darüber und darunter ein Stern) gezeichneten Arbeiten in den gröfseren Museen, namentlich in Berlin und Gotha. Bei der Vereinigung des Herzogtums Magdeburg mit Kurbrandenburg 1680 wurde dem grofsen Kurfürsten ein grofsartiges Silbergeschenk, Tafelaufsatz, Kronleuchter, Becken und Kannen überreicht; als Verfertiger werden Victor Krause aus Halle und

Fig. 126. Emaillierter Kelch des C. Knittel, Halle 1650.

Gerhard Oberdieck aus Magdeburg genannt. Auch der Hallesche Meister C. Knittel verdient als Verfertiger eines emaillierten Kelches von 1650, der durch die Hallesche Gewerbe-Ausstellung bekannt geworden ist, einen hervorragenden Platz. Übrigens hatte in Magdeburg die Goldschmiedekunst schon früher eine hohe Blüte erreicht, als Albrecht, der Erzbischof von Mainz und Magdeburg, seinen berühmten Silberschatz anlegte, zu welchem er aufser einheimischen Künstlern solche aus Nürnberg, Aschaffenburg und selbst Italiener beschäftigte.

Von Leipziger Goldschmieden seien hier nur die beiden Hans Reinhardt, Vater und Sohn, angeführt Ersterer, der 1539 in Leipzig Bürger wurde und 1581 daselbst starb, ist besonders bekannt durch

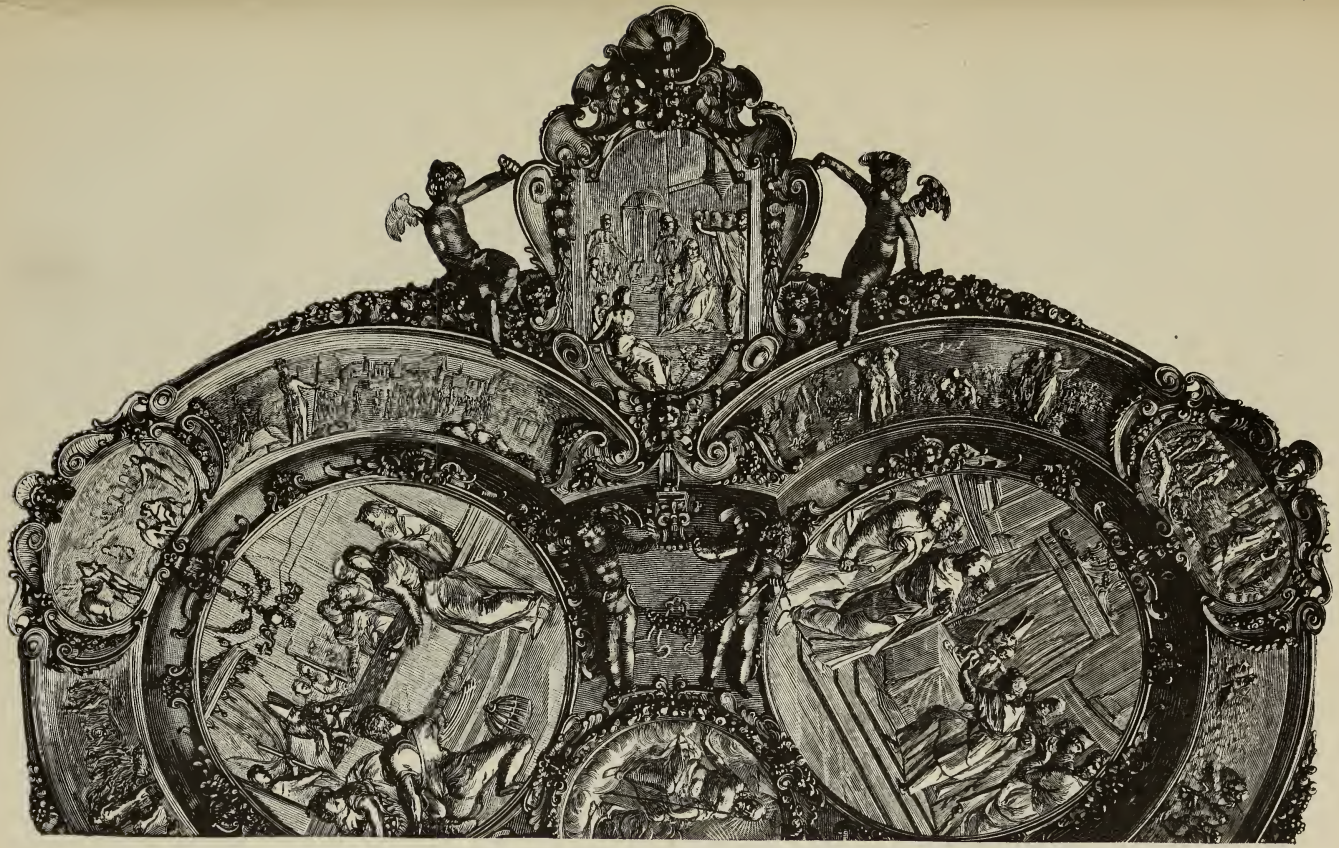


Fig. 127. Bruchstück der Taufschüssel von D. Kellerthaler (1613—1668) im Grünen Gewölbe zu Dresden.

die schöne Medaille mit Gott Vater, gez. H. R., bei welcher ein besonderes hohes Relief durch nachträgliches Aufsetzen besonders gegossener Teile erzielt ist. Er war seines Zeichens „Groschengiefser" und hatte viele Widerwärtigkeiten durchzumachen, um sich gegen die Goldschmiedezunft zu behaupten. Sein Sohn, der 1584 Meister wurde und 1622 starb, hatte seine Werkstatt im Goldschmiedeviertel am Thomaskirchhof zu Leipzig und war als tüchtiger Goldschmied und ebenso bedeutender Medailleur bekannt. Zwei von den noch in Leipzig vorhandenen silbergetriebenen Bibeleinbänden sind von seiner Hand.

Dresden spielt im 17. und ersten Viertel des 18. Jahrhunderts unter den deutschen Goldschmiedestädten eine hervorragende Rolle, dank der Pracht- und Kunstliebe seiner Fürsten, welche von Kurfürst Moritz an bis zu August dem Starken jene unermesslichen Schätze zusammentrugen, die noch heute zum grofsen Teil den Bestand des historischen Museums und des Grünen Gewölbes ausmachen. Speziell Kurfürst August, 1533—1586, legte den Grund zu dieser Sammlung, die wie kaum eine andere dem Besucher einen Begriff von der Leistungsfähigkeit der deutschen Goldschmiedekunst der Renaissance zu geben vermag. Bei der Aufzählung der folgenden Dresdener Meister folgen wir dem neuen, von Erbstein aufgestellten Katalog des Grünen Gewölbes; er nennt: zwei Meister des Namens Zach, von welchen der eine 1654, der andere 1676 starb; Georg Mond, Urban Schneeweifs, Michael Botza. Daniel Kellerthaler, der 1613 bis 1668 lebte, und von welchem das Grüne Gewölbe etwa sieben Arbeiten besitzt, stand als Hofgoldschmied aufserhalb der Zunft; dagegen war Johann Kellerthaler, dessen Andenken wesentlich durch Punzenblätter und Handzeichnungen erhalten ist, zünftig. Von Gabriel Gipfel sind neun Stücke, von 1602—1611 datiert, vorhanden. Unter den späteren Künstlern nimmt Joh. Melchior Dinglinger, aus Biberach stammend (1665—1731) die erste Stelle ein. Neben den für unsere Anschauung geschmacklosen Aufgaben, welche er im Auftrage des Kurfürsten August des Starken zu lösen hatte — es sei nur der bekannte „Hof des Grofsmogul" erwähnt — beweist er doch durch eine Reihe anderer, im Grünen Gewölbe noch vorhandener Arbeiten, dass er in der Goldarbeit, und namentlich in der Emaillierkunst und dem Fassen von Edelsteinen unter die Ersten seiner Zeit zu rechnen ist.

Eine gröfsere Zahl von Gold- und Silberschmieden, die meist im 18. und 19. Jahrhundert für den sächsischen Hof beschäftigt waren, weist das Buch von O. Brien „die Hofsilberkammer und Hofkellerei zu Dresden" (Dresden, Baensch, 1880) nach, auf welches hier verwiesen sei.

Wollen wir zum Schluss ein kurzes übersichtliches Bild von der Art gewinnen, wie die deutsche Renaissance im Gegensatz zur italie-

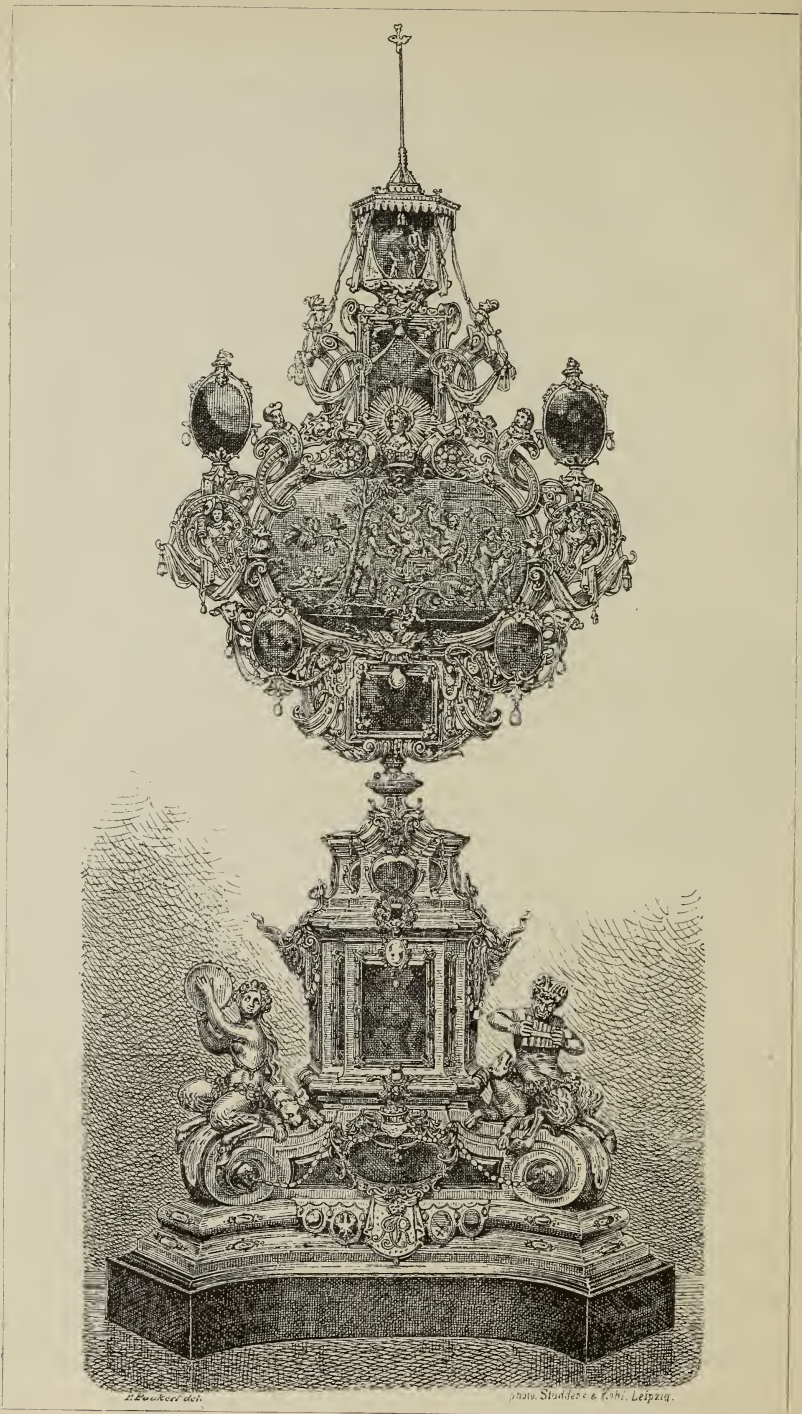


Fig. 128. „Die Freuden des Lebens", Arbeit von J. M. Dinglinger im Grünen Gewölbe zu Dresden.

nischen ihre Gefäfse und Geräte gestaltete, so möchte als Grundzug der besondere Wert hervorzuheben sein, der auf eine bunte, abwechselungsreiche Gesamterscheinung mehr als auf eine logisch vernünftige Folge von Formen und Profilen gelegt wird. Die Becher

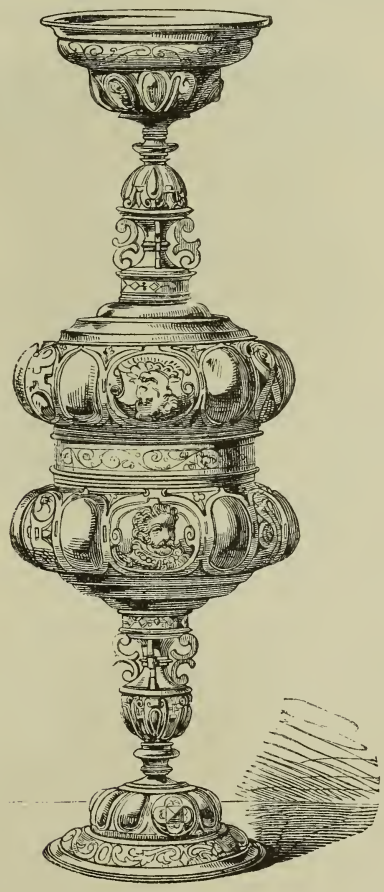


Fig. 129. Doppelbecher deutscher Renaissance aus dem Regensburger Silberfund.

und Kannen der deutschen Renaissance entbehren daher nicht selten die ruhige Klarheit der Silhouette; dafür zeigt die aus unendlich vielen Einzelheiten, aus glatten und gebogenen Profilen, Einziehungen und Ausbauchungen sich bunt und mannigfaltig zusammensetzende Profillinie doch oft eine geradezu staunenswerte Sicherheit und Ab-

wägung im Verhältnis der einzelnen Teile. Wie wenig es den Meistern der deutschen Renaissance im Grunde auf eine geschlossene Gesamterscheinung ankam, zeigt die sehr verbreitete Spielerei, Becher aus einer Anzahl kleinerer Tafelgeräte zusammenzubauen. Die Rothschildsammlung zu Frankfurt a. M. besafs einen solchen Doppelbecher, der sich in kleine Becher, flache Schalen, Salzfässer und Leuchter zerlegen liefs; auch auf den Stichen von V. Solis begegnet man mehrfach der

Fig. 130. Becher der Breslauer Schützenbrüderschaft von 1583.

Bezeichnung, bis zu welchem Punkt das Gefäfs als „Salczfas, Geschirr, Schallen, Urlein“ zu benutzen ist. Auch schon die häufig vorkommenden Doppelbecher und Doppelschalen beweisen diese Nichtachtung der Gesamterscheinung.

Neben der beschriebenen Gattung aus einer reichen Folge von horizontalen Gliedern sich aufbauender Gefäfse pflegt dann die deutsche Goldschmiedekunst mit grofser Vorliebe die aus dem Mittelalter überkommenen Buckelbecher, ein Motiv, das wie kein anderes der getriebenen blanken Metallarbeit angepasst war. Die einfachste Form

Fig. 131. Trinkspiel: Diana auf der Hirschkuh, weil. C. von Rothschildsche Sammlung.

desselben hat eine konische Grundform der Kuppa, die sich am untern und obern Rand in (meistens sechs) kugelförmige Knollen erweitert, die oft in schlanke Züge auslaufend sich in der eingezogenen Mitte begegnen. Gleiche Knollen pflegen dann am Fuſs und Deckel angebracht zu sein. Die einspringenden Kerben zwischen den Knollen, die im Mittelalter mit Rollwerk ausgefüllt wurden, erscheinen jetzt oft mit durchbrochenem Renaissance-Ornament in Guss besetzt. Aufser dieser gebräuchlichsten Form, deren schönste Ausbildung wir in den sogen. Agleybechern kennen lernten, kommen dann Varianten mit kleineren Buckeln, sogen. Traubenbecher vor, bei denen Kuppa und Deckel ohne bemerkbare Trennung die Gestalt einer Traube annehmen. Eine weitere Abart sind Becher in Herzform, bei welchen die Knollen sich in prismatische Erhöhungen, wie Edelsteinschnitt verwandelt haben. Bei der fast unglaublichen Phantasie, welche die Künstler dieser Zeit in der Erfindung von Gefäfsformen beweisen, muss darauf verzichtet werden, auch nur die hauptsächlichsten aufzuführen. Eine der nordischen und speziell der deutschen Renaissance besonders eigentümliche Form, die die italienische Kunst nicht kennt, ist der Henkelkrug ohne Fuſs mit glatten, entweder cylindrischen oder schwach nach oben oder unten eingezogenen Wänden. Er kommt in allen Proportionen, schlank und gedrungen vor, in Silber getrieben oder glatt und graviert, in gefasstem Glas, Elfenbein, Nashorn und Narwall.

Besonders schön und dem schweren Gefäfs angemessen weifs die deutsche Frührenaissance den Henkel zu bilden, indem sie ihm rechteckigen Querschnitt mit Flachornament auf drei Seiten giebt; nahe am unteren Ansatz pflegt er durch einen profilierten Ring abgeschnürt und von da an in Rankenform gehalten zu sein. Bemerkenswert ist, dass weitaus das meiste von allem Silbergerät der Tafel, speziell dem Trunke dient. Angesichts der mannigfaltigen Formen, der zahllosen Trinkspiele muss man wenigstens zugeben, dass die Deutschen des 16. und 17. Jahrhunderts dies ihr Laster mit Humor und Kunstsinn auszuüben wussten. Um die Trinkspiele nicht zu übergehen, so lernten wir ein sehr zierliches, den im Drehen zielenden Amor von Rösener(?), bereits kennen. Andere Figuren und Gruppen, welche auf dem Tische umherfuhren und sich dabei bewegten, sind häufig: vor allem beliebt Diana auf der Hirschkuh, Vulkan am Amboſs u. a. m. Fast immer beweist ein abnehmbarer Teil, dass das Spielzeug auch, wenn auch nicht ohne Mühe, als Trinkgeschirr zu benutzen war. Auch die Brautbecher gehören hierher: weibliche Figuren, deren gebauschter Rock den Becher bildet, heben ein kleineres, in Achsen bewegliches Becherchen über den Kopf; andere Trinkspiele und Tischfontänen, Figuren, welche aus ihren Büsten Wein oder wohlriechendes Wasser ergossen, kleine Mühlen, die durch Wein getrieben wurden etc. sind hier ebenfalls

anzuführen. Bizarre Formen, Karikaturen in Silber, waren als Trinkgefäfse sehr häufig; im grofsherzogl.-hessischen Besitz befindet sich ein köstlicher Narrenkopf (nach Behams Stich?) und ein in eine Tonne eingekeilter Bacchus, beide als Becher zu benutzen: Buttentragende Männer und Frauen waren mit Hindeutung auf die Wein-

Fig. 132. Brautbecher aus dem bayr. Nationalmuseum zu München.

lese sehr beliebt. Zahllos ist endlich die Menge der Tierfiguren, die, bald heraldisch, bald natürlich gebildet, als Trinkbecher dienten: Löwen, Bären, Ochsen, Hunde, Katzen, Pferde kommen in allen Stellungen vor. Ihnen schliefsen sich die Vögel an, deren Leib meist aus Straufseneiern oder Muscheln gebildet ist; endlich ist die Form des Schiffes, sowohl auf Stengelfufs als auch auf Rädern laufend, überaus verbreitet sowohl als Trinkgerät wie als Tafelzierde.

Eine bei weitem bescheidenere Rolle als im Mittelalter spielt das der Kirche geweihte Silbergerät. Die Monstranz der deutschen Renaissance gewinnt keine selbständige Form: entweder übersetzt sie den bekannten Aufbau der gotischen Monstranz in ihre Formensprache, oder verfährt ganz frei und naturalistisch, wie bei der ihrer-

Fig. 133. Trinkgeschirr in Form eines Narrenkopfes aus der grossh.-hessischen Silberkammer.

zeit hochberühmten, leider verloren gegangenen Eichstädter Monstranz, einer Arbeit des Hans Jacob Bayr von Augsburg (1611), welche die „Wurzel Jesse" zum Motiv eines reichen mit Figuren angefüllten Rankenwerks nimmt. Erst die Jesuitenkunst gestaltet im 18. Jahrhundert dieses Gerät wieder in eigentümlicher Form, indem sie den von der Lunula ausgehenden Strahlenkranz zum Hauptmotiv macht.

Fig. 134. Abendmahlskanne aus der weil. C. von Rothschildschen Sammlung.

Für Reliquienbehälter ist wenig Bedarf; wo sie auftreten, sind sie in nichts als in den Vorwurfen des figuralen Beiwerks von den Prunkkassetten zu unterscheiden. Dagegen weist die deutsche Renaissance schöne Beispiele von Abendmahlskannen auf, die sich mit Rücksicht auf ihren kirchlichen Zweck meist von der lustigen Überladung der Silhouette freihalten und bei edlen, maſsvollen Gesamtformen in ihrem Decor sich auf religiöse Motive beschränken (Fig. 134). Ein Gleiches

Fig. 135. Kelch und Abendmahlskanne aus Brieg, (17. Jahrh.)

gilt von den Taufbecken und Kannen; nur dass hier der Wunsch der Besteller — fürstliche oder reiche Patrizierfamilien, die das Gerät zum Hausgebrauch anschaffen — oft einen groſsen Reichtum der ornamentalen und symbolischen Ausstattung herbeiführt.

Die Abendmahlskelche halten sich in der Frührenaissance ebenfalls noch in der Gesamtform des gotischen Kelchs: das Unterteil der kegelförmigen Kuppa, der im Sechspass gezeichnete Fuſs und der entsprechend sechsteilige Knauf werden mit Renaissance-Ornament bedeckt: im 18. Jahrhundert treffen wir auch hier selbständige Bildungen, die aber kaum Verschönerungen zu nennen sind. Der Fuſs, kreisrund, wird unmäſsig groſs, der Schaft übertrieben hoch mit schwach

betontem Nodus; die Kuppa erhält die ebenso charakterlose wie unpraktische Glockenform. Die Ausstattung des Messkelches während

Fig. 136. Terrine des Joh. Biller in der kgl. Silberkammer, Dresden (18. Jahrh.)

dieser ganzen Zeit ist oft eine überaus reiche: Verwendung von massivem Gold- und ausgedehntem Emailschmuck ist nichts Ungewöhnliches; ein schönes Beispiel ist der bekannte Karlsruher Kelch

(jetzt Rothschild-Museum in Frankfurt a. M.). Die kleinen Reisealtäre und Kufstafeln aus Ebenholz mit Silberbelag, deren Bilder meist aus getriebenem Silber eingesetzt sind, wurden oben bei dem Augsburger Meister Matthaeus Wallbaum erwähnt; hier sei noch ein herrliches Stück dieser Art im Besitz des Herrn Riedinger in Augsburg nachgetragen.

Die Herrschaft des Barock- und Rokokostils nahm auch von der Silberschmiedekunst im 18. Jahrhundert unbestrittenen Besitz — ja man kann bemerken, dass die Vorteile, welche die Detaillierung des neuen Stiles dem blanken Silber- und Goldgerät darbot, rasch erkannt und benutzt wurden. So hat denn auch die Annahme viel für sich, dass das Porzellan, dem man so gern einen originellen Stil, vielleicht gar die Autorschaft der Rokoko-Detailbildung überhaupt zusprechen möchte, seine Anregungen wesentlich aus dem Tafelsilber dieser Stilperiode empfangen hat — eine Annahme, die Jul. Lessing für eine Silberterrine von dem Augsburger Meister Johannes Biller (1718) in der Silberkammer zu Dresden schlagend nachgewiesen hat (Fig. 136).

Die Produktion an Silbergerät war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ganz aufserordentlich grofse: die neue Geschmackswendung, die sich in ausgesprochenen Gegensatz zur Renaissance stellte, veranlasste an allen Höfen und sicher auch in vielen Patrizierhäusern, sowie in manchen Kirchenschätzen eine Umarbeitung des Gebrauchssilbers in der neuen Form; „à la mode nouvelle“ lesen wir auf manchen der um diese Zeit herausgegebenen Musterbücher. Diese Gebrauchsgegenstände: ganze Service, inbegriffen die Tafelleuchter, Rechauds, Weinkühler etc., waren denn auch die Hauptaufgaben dieser Zeit, an welchen sie einen glänzenden Luxus zu entwickeln wusste. Daneben kommen die massiv silbernen Möbel: Sessel, Konsoltische, Spiegelrahmen etc. auf, von denen das königl. Schloss in Berlin und Windsor-Schloss noch einige Reste besitzen; das meiste dieser Art musste in den Kriegen dieses Jahrhunderts in die Münze wandern: ein Schicksal, welches im Jahre 1744 auch die massivsilberne Musikchor-Brüstung im Berliner Schlosse traf, die Christian Lieberkühn angefertigt hatte, und von welcher jetzt noch eine versilberte Kopie in Holz vorhanden ist.

Der grofsen Anspruchnahme der Silberschmiede in dieser Zeit entsprechend ist auch die Zahl von Musterbüchern und Vorlagewerken eine ganz bedeutende. Wenn wir nur die herauslesen, welche unmittelbar für Silbergerät bestimmte Muster veröffentlicht haben, und die grofse Anzahl von „Lauberbüchlein“ und „Kartuschenwerk“ übergehen, das doch meist ebenfalls für Metallarbeiter bestimmt war, so erhalten wir nur für Deutschland folgende ansehnliche Liste:

Der Nürnberger Architekt Paul Decker (1677—1713) hat aufser seinen zahlreichen anderen Erfindungen vier speziell für Goldschmiede bestimmte Hefte herausgegeben. Ihm folgen die Nürnberger Hier.

Bölmann, Joh. Chr. Weigel um 1746, Joh. L. Eisler 1731, noch übertroffen durch Casp. Gottlieb Eisler, der fünf Serien zu je vier Blatt Tafelgeräte, Thee- und Milchgefäfse etc. herausgab. An Augsburger Kleinmeistern sind zu nennen: J. Chr. Kolb in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; Joh. Leonh. Wüst um 1730; Joh. Erhard Heigler

Fig. 137. Taufkanne in vergoldetem Silber im Besitz des Grafen H. Herbersheim-Eggenberg.

1721; der auch als Goldschmied thätige Nic. Anton Gutwein; J. J. Baumgartner 1727; Gottfried Rogg, der 1743 starb; David Baumanns, der Vorlagen zu Bijouterien in der Art des Morisson (s. oben) veröffentlichte; Joh. Jes. Nilson, unter dessen zahlreichen und vielseitigen Erfindungen sich auch solche zu Silberarbeiten vorfinden; Josef Feichtmeyer, der einen grofsen Reichtum der Phantasie bekundet; Joh. Bauer mit zahlreichen Tafelgeräten; Joh. Georg Hertel, J. Wachsmann, Jeremias Wachsmuth, Joh. Jac. Baumgartner, dessen sehr delikat gestochene Gefäfsentwürfe ein sehr gediegenes Barock-Ornament

aufweisen; J. B. Götz, der belebte Fontänengruppen in einem flotten Barockstil gestochen hat; J. G. Merz, der ein Heft Tabatieren herausgab; J. Mart. Will 1761—1805, von dem Zeichnungen zu Ciborien „à la mode nouvelle“ existieren, und endlich der überaus fruchtbare Franz Xaver Habermann, geb. zu Glatz 1721, † zu Augsburg 1796, von dessen die Zahl von 600 erreichenden Entwürfen für jede Art von dekorativen Künsten nicht wenige auch der Edelschmiedekunst gewidmet sind.

Als charakteristisch für den Stil dieser Arbeiten kann man bezeichnen: eine weiche, wenig energievolle, dafür aber ungemein studierte Silhouette; starke Einziehungen, entschiedene Gegensätze pflegen vermieden zu werden, die Linienmotive laufen mit gefälligen Übergängen zusammen. Der Körper der Gefäſse ist manchmal glatt, öfter mit Riefelungen in vertikalem Sinne bedeckt, die in flachen Wülsten und ebensolchen Hohlkehlen abwechseln, vermittelt durch stumpf-kantige Glieder. Sehr beliebt ist es, diese flachen Profile in steilen spiraligen Windungen um den Körper herum zu führen. Das für den Rokokostil charakteristische Ornament tritt nur sparsam, am Ansatz der Henkel oder der Tülle, auf dem Deckel, am Fuſs etc. auf und ist in sehr flachem Relief gehalten. Das Figürliche, ebenfalls im Sinne der Zeit gestaltet, spielt eine ziemlich bedeutende Rolle. Dies sind die hervorstechenden Züge in der Gesamterscheinung des Silbergerätes dieser Zeit, welches man noch in ziemlichen Mengen in den Silberkammern der Höfe und in den Sakristeien reicher Kirchen und Klöster findet; Sammlungsgegenstände sind diese Geräte erst in beschränktem Maſse geworden, da eigentliche Schau- und Phantasiestücke, wie sie die Renaissance kannte, unter ihnen selten sind.

Von den Meistern, die in Deutschland zur Zeit des Barock und Rokoko thätig waren, haben wir noch folgende nachzutragen: In Augsburg, wo wir auch jetzt noch die Hauptproduktion zu suchen haben, blühten um die Wende des 18. Jahrh. Leonhard Heckenauer und Michael Heckel, die nach P. v. Stetten mit der Anfertigung von groſsem Gerät, von Tischen und Stühlen in Silber für den Hof in Bayreuth beschäftigt waren, und Johannes Bartermann, der eine massiv-silberne Bettstelle nach Weiſsenfels liefert. Ferner Elias Jäger (1653—1709, der Abkömmling einer schon im vorigen Jahrhundert bekannten Silberschmiedfamilie, der mehrere Altarpredellen ausführte; vier Brüder Gaab, von welchen der meist in Italien arbeitende Adolf als der bedeutendste galt († 1703). Bedeutendes Ansehen genoss Joh. Andr. Thelot (1654—1734) wegen seiner getriebenen figürlichen Reliefs; die Wiener Schatzkammer und das Rothschild-Museum in Frankfurt besitzen ausgezeichnete Stücke von ihm.

Die Familie Mannlich hat mehrere namhafte Bildhauer aufzuweisen: Joh. Heinrich, Vater und Sohn, arbeiteten in Augsburg; ersterer für Max Emanuel; der Sohn (1660—1718) fertigte für den

Kurfürsten von der Pfalz 1713 einen silbernen Altaraufsatz, St. Hubertus in Lebensgröfse, der leider, als für den bestimmten Altar in

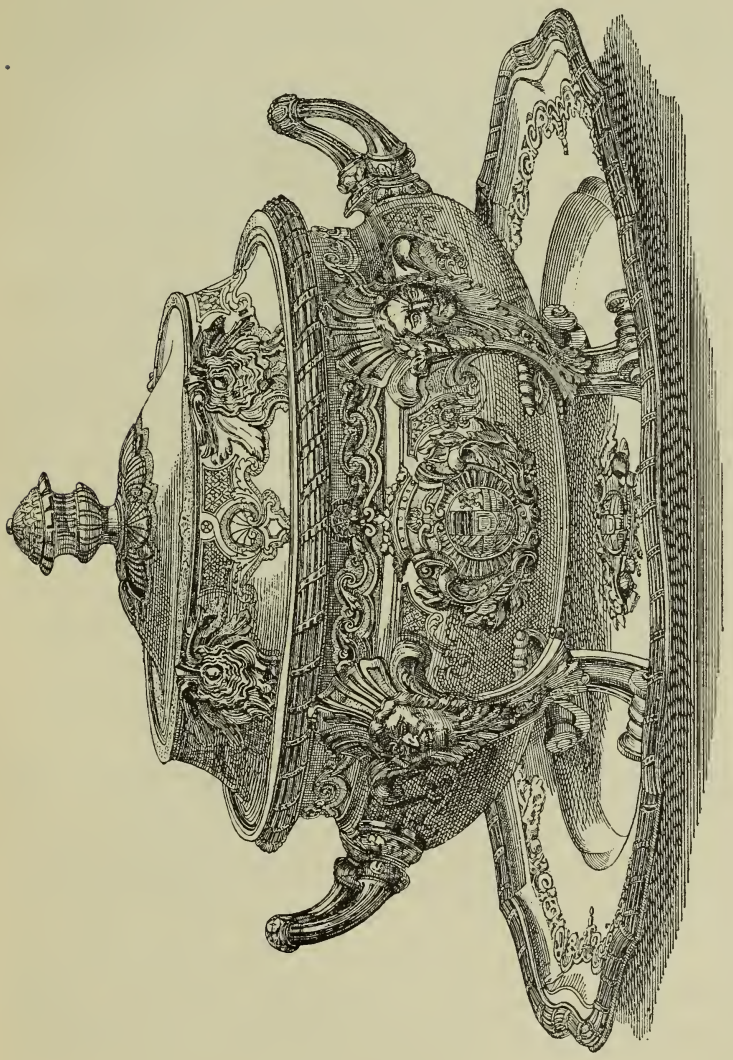


Fig. 138. Silberne Terrine, Arbeit des Strassburgers L. Imlin, 1720, aus der grossh.-hessischen Silberkammer.

Düsseldorf zu grofs geraten, nicht zur Aufstellung kam. Ein Otto Mannlich, 1625 zu Oberndorf in Schlesien geboren, begegnet uns 1676 als Hofgoldschmied in Berlin, wo er 1710 starb. Überhaupt

tritt der erste König von Preufsen, Friedrich Wilhelm I., in dieser Zeit als bedeutender Besteller bei den Augsburger Silberschmieden auf: so lieferten drei Nachkommen des obenerwähnten Drentwett, von denen Phil. Jacob sich auch durch Stiche bekannt gemacht hat, Tafelgerät nach Berlin; anderes für denselben Zweck fertigten nach den Entwürfen von Riedinger die Augsburger Goldschmiede Joh. Engelbrecht (1673—1748), Ludwig Biller (1692—1746) und Andreas Haid, der selbst nach Berlin gezogen wurde. Biller sind wir oben schon in der Dresdener Silberkammer begegnet; für dieselbe arbeitete Hieron. Krause. Joh. Esaias Besmann (1747—1772) war der Verfertiger des Silbergeschenkes, welches die Stadt Augsburg der österreichischen Prinzessin Marie Antoinette bei ihrer Durchreise nach Paris darbrachte.

Von Nürnberger Künstlern der Spätzeit ist besonders Paul Hieron. Ritter, der Schüler seines Vaters Christof Ritter zu erwähnen, der in Wien und Venedig mit grofsen Arbeiten, Spiegelrahmen, Tischen und Sesseln in Silber beschäftigt war; ein anderer Schüler desselben Meisters, der Regensburger Joh. Jac. Wolrab (1633—1690) arbeitete für den Dauphin von Frankreich, später auch für den Grofsherzog von Toskana Soldatenfiguren aus Silber, die zur Darstellung von Manövern verwendet wurden. Durch seine gestochenen Musterblätter bekannt ist auch der Augsburger Joh. Heel (1637—1709); der als tüchtiger Meister im Emaillieren und in getriebener Gold- und Silberarbeit gerühmt wird

Auf das Verzeichnis der im 18. Jahrhundert für den sächsischen Hof beschäftigten Goldschmiede wurde bereits oben hingewiesen.

---

e. Renaissance und Spätzeit in Frankreich und den übrigen Ländern.

Die französische Goldschmiedekunst der Renaissance fand ihre Hauptpflege an dem Hofe der Könige Ludwig XII., Franz I. und Heinrich II., welche die Vorliebe für den neuen Stil von ihren italienischen Expeditionen heimgebracht hatten. Die enorme Ausbildung des französischen Handwerkerstandes, welche das späte Mittelalter gezeitigt hatte, kam der neuen Formenwelt besonders zu statten, und wir haben keinen Grund zu zweifeln, dass die Aufträge, welche der Hof in der neuen Weise „à l'antique" zu erteilen hatte, bei den eingebornen Goldschmieden die tüchtigste Ausführung fanden. Mit dieser Annahme steht das Bild einigermafsen im Widerspruch, welches wir von Cellinis Wirksamkeit am Hofe von Fontainebleau und von seinem Einfluss auf die französische Kunst uns zu machen pflegen. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass diese Vorstellung wesentlich auf den einseitig gefärbten Schilderungen des Florentiner Meisters beruhen, dem es wahrscheinlich gar nicht zum Bewusstsein

kam, wenn er und sein Schüler, unter denen sich übrigens Franzosen ebensogut wie Italiener und Deutsche befanden, in dem französischen Kunsthandwerk des 16. Jahrh. eine ziemlich isolierte Gruppe bildeten.

Leider sind wir hinsichtlich der Leistungen der französischen Goldschmiedekunst dieser Zeit fast ausschliefslich auf litterarische Nachrichten, namentlich auf die Inventarien der verschiedenen Herr-

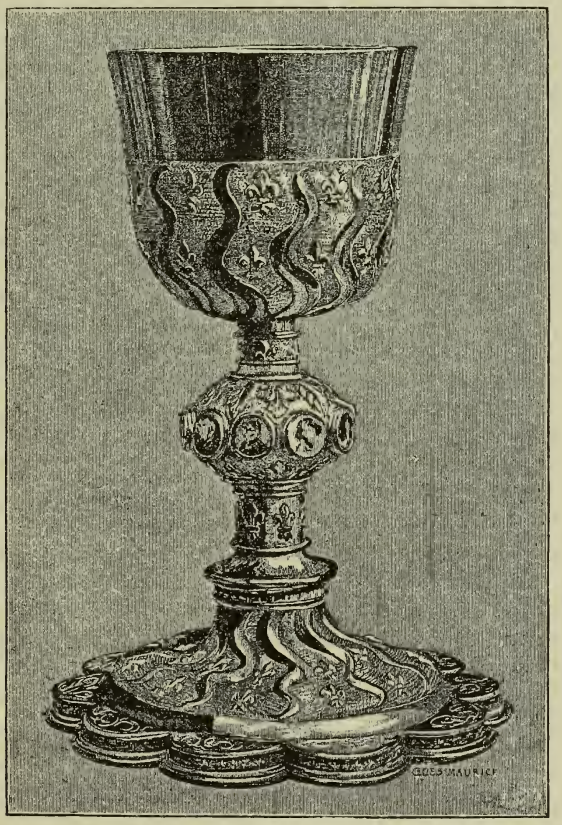


Fig. 139. Kelch. Geschenk Heinrichs III. an die Kathedrale von Chartres.

scher angewiesen. Aus diesen erfahren wir denn allerdings*), dass sowohl Ludwig XII. als auch seine Gattin Anna von Bretagne bedeutende Bestellungen auf silbernes Gerät ausführen liefsen, ersterer durch Henri de Messiers, Vorstand der Pariser Innung 1486 und 1512, die Königin durch einen Meister Arnoul de Viviers; zwei weitere Meister, Louis Deuzan und Pierre Mangot, lernen wir bei der Bestattung des Königs als Anfertiger einer goldenen Krone kennen. Dieser Beschäf-

*) Labarte a. a. O., p. 527 ff.

tigung einheimischer Goldschmiede durch das Königspaar steht der Minister Kardinal d'Amboise gegenüber, der für seinen kolossalen, auf zwei Millionen Livres geschätzten Silberschatz italienische Arbeiter nach Frankreich zog. Doch muss der Einfluss dieser vor 1510, dem Todesjahr des Kardinals, in Frankreich beschäftigten Vorläufer Cellinis nicht allzugrofs gewesen sein, denn Franz I., der besondere Bewunderer italienischer Kunst, hat von seinem Regierungsantritt 1515 an eine Menge Aufträge durch einheimische Goldschmiede ausführen lassen. Wir lernen als französische Meister dieser Zeit kennen: die Pariser Renaut Damet, Jacques Polin, Pierre Gedouyn, Pierre Mangot, Piramus Triboullet, Nic. Maiel, Louis Benoist, Jean Benigne, Guillaume Castillon, Thibault Hauteman, Allard Plommier, Guillaume Hoisson, Bénédict Ramel; den Dijonesen Jean Davet, die Lyonesen Vincent de Bouchaz und Colambert und Mathurin de Cosse aus Tours; die meisten von diesen kommen in den Rechnungen der königlichen Hofhaltung von 1528—1530 vor.

Die beliebteste Gelegenheit zur Anfertigung grofser und prunkvoller Edelmetallarbeiten boten in dieser Zeit namentlich die Geschenke, welche bei den „Einholungen" den fürstlichen Personen verehrt zu werden pflegten. Franz I. wurde bei seinem Einzug 1515 von der Stadt Paris eine goldene, etwa 80 cm hohe Statuette des heil. Ludwig verehrt, an deren Sockel das symbolische Tier des Königs, der Salamander, angebracht war. Als er 1530 sich zum zweitenmal mit Eleonore vermählte, wurden dieser von der Stadt Paris zwei silberne Kandelaber „d'ouvraige à l'antique" zum Geschenk gemacht, deren detaillierte Beschreibung nebst Abbildungen, die uns Rochelet überliefert hat, vollständig die Motive der zu dieser Zeit in italienischen Kirchen zahlreich vorhandenen Bronze-Kandelaber erkennen lässt. Heinrich II. wurde bei seinem Einzug in Paris 1549 ebenfalls ein Monument in Gold mit den Figuren seiner Vorgänger überreicht; Karl IX. erhielt bei gleichem Anlass 1571 einen silbernen Aufsatz, einen von Löwen gezogenen Triumphwagen auf einem von Delphinen getragenen Sockel mit einer Fülle von allegorischen und mythologischen Gestalten; die Königin ein kostbares Tafelgeschirr, als dessen Anfertiger Richard Toutin genannt wird.

Dass sich unsere direkte Kenntnis der französischen Arbeiten dieser Zeit auf verschwindend wenige Originalstücke beschränkt, ist wesentlich verschuldet durch die verschiedenen Luxusgesetze, die in keinem Lande so zahlreich und so radikal durchgreifend auftreten wie in Frankreich. Ludwig XII., der 1506 die Anfertigung aller gröfseren Stücke verbot und das Gewicht des kleineren Tafelgerätes auf höchstens 3 Mark festsetzte — Karl IX., der 1571 diese Grenze auf 1 $^1/_2$ Mark herabdrückte und Goldgeräte ganz untersagte — endlich Ludwig XIV., der 1672 und 1687 diese Verbote nicht nur wiederholte und verschärfte, sondern auch die verpönten Gold- und

Silberschmiedearbeiten in die Münze abzuliefern befahl, ja in einer starken Geldklemme 1689 alles nicht kirchliche Edelmetallgerät konfiszieren und einschmelzen liefs — alle diese haben dafür gesorgt, dass im öffentlichen und privaten Besitz kaum noch nennenswerte Reste profanen Geräts aus dem 16. und 17. Jahrhundert übrig blieben und die Revolution ihre Zerstörungslust auf das kirchliche Gold und Silber beschränken musste. Und doch haben diese Konfiskationen, die schliefslich Anlass gaben, dass an Stelle des Zerstörten später wieder Neues geschaffen wurde, der Entwickelung unserer Kunst in Frankreich nicht so nachhaltig geschadet, wie die Hugenottenverfolgungen und die Auswanderung der Protestanten nach Aufhebung des Ediktes von Nantes (1685). Es ist eine beachtenswerte Erscheinung, dass die Ideen der Reformation in Frankreich am meisten Verbreitung unter den Künstlern und Kunsthandwerkern gefunden haben und dass sich unter den infolge ihres Bekenntnisses Verfolgten, Eingekerkerten oder Vertriebenen eine Reihe bekannter Namen befinden. So war unter den nach 1685 Vertriebenen Daniel Marot, der sich nach Holland wandte, und Samuel Colivaux, der in Berlin eine Zuflucht fand; die Hanauer Goldindustrie verdankt französischer Einwanderung aus dieser Zeit bekanntlich zum gröfsten Teil ihre Entstehung. Schon unter Heinrich III. bemerken wir bei den französischen Goldschmieden ein Nachlassen der Meisterschaft, die mit der Verdrängung des kunstmäfsigen Schmuckes durch kostbare Steine, die damals aufkommende eigentliche Juwelierarbeit (s. oben), Hand in Hand ging. Schon in dem Inventar der Kostbarkeiten, welche Gabriele D'Estrées der Freigiebigkeit Heinrichs IV. verdankte, findet man aufser einigen silbernen Antiquitäten des 14. Jahrhunderts nur eine ganz kleine Zahl von Silbergerät, welches man der Beschreibung nach als künstlerische Arbeit anzusehen hat. Auch weifs Labarte von noch vorhandenen Arbeiten des 16. Jahrhunderts

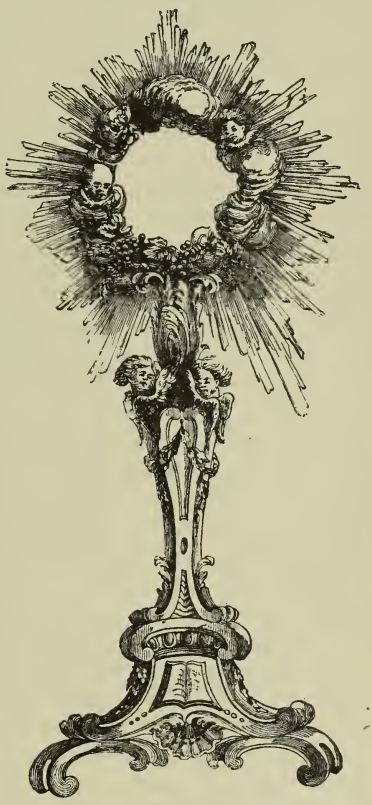


Fig. 140. Sonnen-Monstranz aus den Éléments d'orfèvrerie von Pierre Germain.

im Louvre-Museum nur sechs Stücke anzuführen. Die Namen einer Anzahl urkundlich nachzuweisender Meister mag man a. a. O. p. 588 nachsehen. Seit Anfang des 17. Jahrhunderts finden wir unter den Malern, Bildhauern etc., denen Werkstätten im Louvre-Palast eingeräumt werden, auch Goldschmiede und namentlich Juweliere; von denen, welche für Ludwig XIII. gearbeitet haben, sind die Brüder Mabareaux aus Limoges (1628—1633), Michael Lasne (1633), Labarre (1643) und mehrere Künstler namens Petit, welche sich mit Prunkwaffen beschäftigten, aufzuführen.

Unter Ludwig XIV. vollzieht sich in der Goldschmiedekunst eine Scheidung zwischen entwerfenden Künstlern und ausführenden Handwerkern, welche, wo sie immer sich zeigt, zum Schaden des Kunsthandwerks ausschlägt, da sie das Niveau des letzteren herabdrückt, und ein Hinneigen der handwerklichen Erzeugnisse zum Stil der Architektur fast unvermeidlich macht. Von den Goldschmieden,*) welche in dieser Zeit in Paris arbeiteten, seien hier die bedeutendsten aufgezählt: Thomas Merlin, der bis 1697 eine Werkstätte im Louvre besafs und neben profanen Arbeiten auch Reliquiare ausführte; François Roberday, der 1655 der Doyen der Zunft gewesen zu sein scheint; René de la Haye († 1649) und Jean Gravet, beide für das königliche Tafelgeschirr thätig, unter welchem die Salieren und das „Schiff", das Behältnis des königlichen Mundgerätes (s. oben), noch immer die Hauptstücke waren; Girard Debonnaire, der für den Prinz Condé und François Lescot (1653—1652), der für Cardinal Mazarin arbeitete. Eine vollständige Silber-Ausstattung für das Schloss von Versailles, die aber nicht nur aus jeder Art Tafel- und Schaugerät, sondern auch aus Tischen, Spiegelkonsolen, Rahmen, Kandelabern, Wandleuchtern etc. bestand, von der jedoch auch nicht ein Stück mehr sicher nachzuweisen ist, fertigte Claude Ballin (1615—1678) an, jedenfalls einer der bedeutendsten Meister dieser Periode, der schon als ganz junger Mann sich der Beachtung und der Aufträge des Kardinals Richelieu zu erfreuen hatte.

Von besonderer Bedeutung für die französische Goldschmiedekunst dieser Zeit war die Familie Germain; wir haben in derselben drei Künstler zu unterscheiden: Pierre, der Hofgoldschmied Ludwigs XIV.; seinen Sohn Thomas, den berühmtesten aus dieser Reihe; endlich dessen Sohn François-Thomas, den letzten der Familie; ein zweiter Pierre Germain, der eine bekannte Mustersammlung „Éléments d'orfèvrerie" herausgab, ist mit den drei Vorgenannten, wie die gründlichen Studien von G. Bapst erwiesen haben, nicht verwandt.

Pierre I., der bei seinem Vater Franz die Lehre bestanden hatte,

*) s. Mantz, Gazette des beaux Arts, IX ff. Rech. sur l'hist. de l'orfèvrerie. Germ. Bapst, Etudes sur l'Orf. franç. au XVIII s., Paris, Rouam 1887.

wurde 1669 Meister. Allein schon sieben Jahre vorher hatte Colbert, wahrscheinlich durch den Maler Le Brun veranlasst, seinem Talent Aufmerksamkeit geschenkt und ihm den silbernen Einband eines Buches in Auftrag gegeben, in welchem die Eroberungen Ludwigs XIV. verzeichnet waren; dieser Auftrag verschaffte ihm u. a. eine Werkstatt im Louvre. Später hatte er noch einen silbernen Rahmen um ein Bild des Königs von Bénard und verschiedene Prunkgefäfse und Kandelaber für das Schloss Versailles auszuführen; ähnliche Arbeiten machte

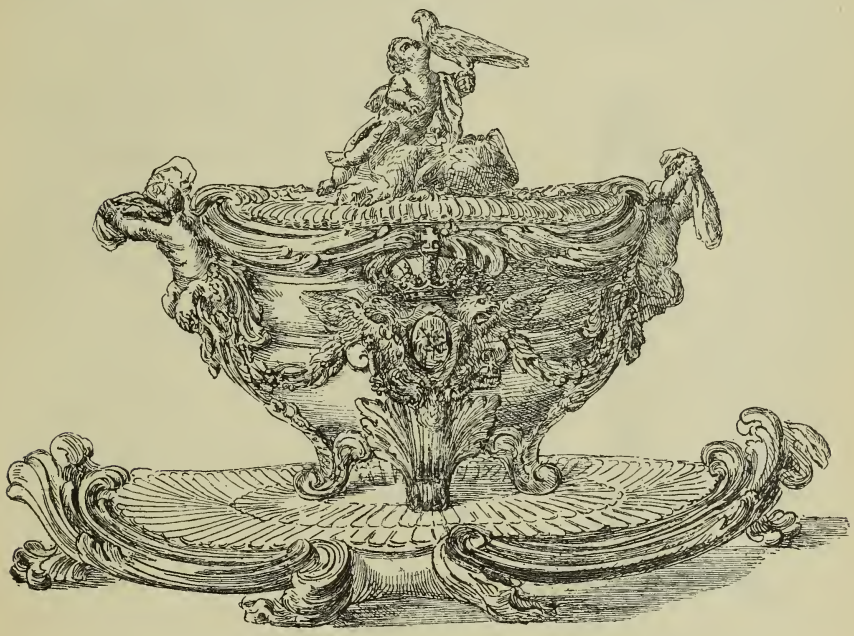


Fig. 141. Terrine von François Thomas Germain (Privatbesitz in Russland.)

er auch für den Dauphin; doch scheint es, dass allen diesen gröfseren Arbeiten Entwürfe von Le Brun zu Grunde gelegen haben.

Von einer vielseitigeren künstlerischen Thätigkeit, die fast an die Meister der Renaissance erinnert, scheint sein Sohn Thomas Germain (1673—1748) gewesen zu sein. Schon mit 15 Jahren finden wir denselben in Rom als Zögling der daselbst kurz zuvor begründeten französischen Akademie, und mit allgemein künstlerischen Studien, namentlich der Architektur beschäftigt; doch nötigte ihn der Tod seines Gönners Louvois bald, sich dem Goldschmiedehandwerk mit Entschiedenheit zuzuwenden, welches er dann in Rom erlernte und praktisch betrieb, bis er 1706, schon von einem bedeutenden Ruf

begleitet, nach Paris zurückkehrte. Allerdings kam er hier gerade in eine Zeit, welche seiner Kunst nicht günstig war. Ludwig XIV. hatte die allgemeine Einschmelzung von allem in Profanbesitz befindlichen Luxussilber angeordnet; kein Wunder, dass unser Meister Jahre hindurch seine Thätigkeit auf religiöse Geräte beschränkt sah. Erst 1720 wurde er von der Pariser Innung als Meister anerkannt und erhielt 1723 als Hofgoldschmied Wohnung und Werkstatt im Louvre. In seine spätere Lebenszeit fällt dann die Ausführung zahlreicher Profangeräte, für welche er speziellen Ruf gehabt zu haben scheint: silberne Toiletten, mit dem auf je ca. 50 einzelne Stücke bezifferten Bestand. Solche Toiletten fertigte Germain für die Königin von Frankreich und die Prinzessinnen, 1725 für die Königin von Portugal und die Prinzessin von Brasilien, 1726 für Maria Leszinska, 1728 für die Königin von Spanien, 1732 und 1733 für das sizilianische Königspaar. Aufser vielen anderen Aufträgen für auswärtige Höfe, wie dem Tafelsilber für den dänischen Hof, beschäftigten ihn in seinen letzten Lebensjahren noch architektonische Entwürfe.

Fig. 142. Leuchter aus den Éléments d'orfèvrerie von P. Germain.

Der dritte berühmte Goldschmied der Familie, Franz Thomas Germain, wurde als der vierte Sohn des vorhergenannten 1726 geboren und erhielt als Meistersohn schon mit 22 Jahren die Meisterwürde und gleichzeitig eine Werkstatt im Louvre. Auch er war vornehmlich für den Hof beschäftigt, für Ludwig XV., dessen Söhne und Töchter, für den Prinzen von Berry sowie für die Grafen von Provence und Artois: wir erfahren von Tafelgerät, Schreibzeugen, Leuchtern, Siegelstöcken, der Ausstattung einer Kapelle und vielem andern. Im Auftrag des Königs arbeitete er 1752 ein Silbergeschenk, das dem Nabob von Golconda übersandt wurde. Dieses aus zahlreichem Prunkgeräte bestehende Tafeldekor musste allen figürlichen Schmuck gänzlich vermeiden und ist nach der Beschreibung ein echter Repräsentant des „Genre rocaille", aus Felsen, zerbrochenem Mauerwerk, Kaskaden etc. in Silber zusammengesetzt.

Wenn der Name Franz Thomas als Hofgoldschmied auch den Ruhm seines Vaters und Grofsvaters noch überstrahlte und ihm zahlreiche Bestellungen von auswärtigen Höfen brachte, so blieb ihm das Glück doch nicht treu, und er endigte 1791 nach mannigfachem

geschäftlichen Unglück, beim Hof in Ungnade gefallen und von Hass und Verleumdung seiner Geschäftsgenossen verfolgt.

Nach den Übertreibungen des Rokoko, welche in einer übermäfsigen Verwendung von Naturmotiven Ausdruck fanden und für welche wir noch Jacques Roethiers (1707—1784) anzuführen haben, trat dann mit dem Louis XVI.-Stil die Rückkehr zu strengeren Formen ein, die nach der Meinung der Zeitgenossen „griechisch" waren. Als tüchtige Meister dieser Zeit sind zu nennen: Auguste, der die Krone Ludwigs XVI. zu arbeiten hatte, Charton, J. Fr. Forty, J. B. Cheret-Bouiller, und Granchez als Juwelier.

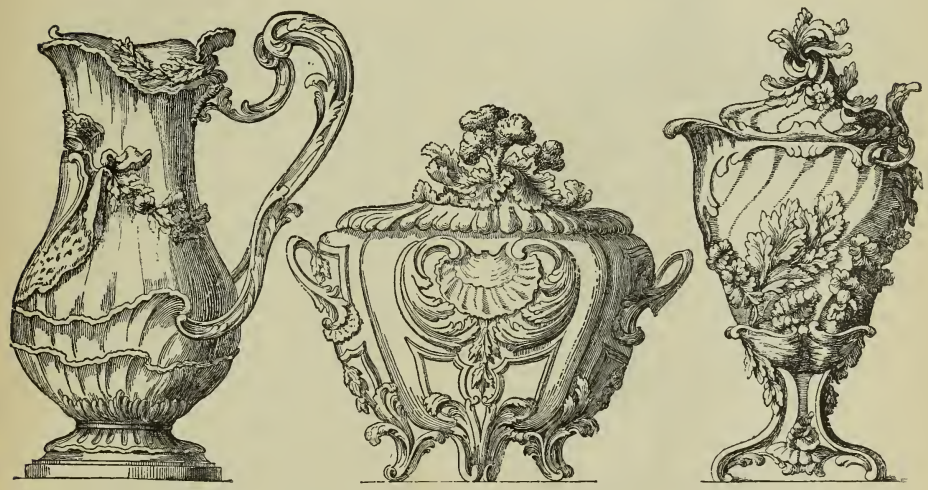


Fig. 143. Tafelgerät aus den Éléments d'orfèvrerie von P. Germain.

Haben uns die mehrfach erwähnten Luxusverbote und Einschmelzungs-Ordres der französischen Könige der Originale aus dieser Zeit fast gänzlich beraubt, so bleibt zum Glück eine ziemliche Anzahl fleifsiger Zeichner und Kupferstecher, deren Entwürfe eine deutliche Anschauung von der Art der Gold- und Silbergeräte unter Ludwig XV. und XVI. geben. J. de la Joue (1687—1761) hat unter seinen zahlreichen Entwürfen für alle Arten dekorativer Arbeit auch solche für silberne Kandelaber, Lichtarme etc. Juste-Aurèle Meissonnier, Piemontese von Geburt, geb. 1693, † in Paris 1750, hat überaus zahlreiche Entwürfe zu kirchlichem und profanen Silbergerät hinterlassen, das den bizarren Naturalismus des Rokokostils auf seiner Höhe zeigt. Edm. Bouchardon (1698—1762) zeichnete eine Reihe von Vasen und figürlichen Kompositionen. Franç. de Cuvilliès (1698—1768), der seine Hauptthätigkeit als bayerischer Hofarchitekt in München entwickelte, gab zahlreiche Entwürfe heraus, unter welchen nicht nur die

speziell der Silberschmiedekunst gewidmeten, sondern auch die „Caprices à divers usages“ die Beachtung der Goldschmiede verdienen.

Pierre Germain, „der Römer“, geb. 1716 zu Marseille, † zu Paris 1784, ist mit dem oben genannten Germain oft verwechselt worden. Ein Aufenthalt in Rom ist bei ihm nicht nachzuweisen; doch war er praktisch als Goldschmied thätig und veröffentlichte in den „Éléments d'orfèvrerie“ das bedeutendste Werk über diese Kunst, welches seine Zeit aufzuweisen hat. Es besteht aus zwei Teilen von je 50 Tafeln.

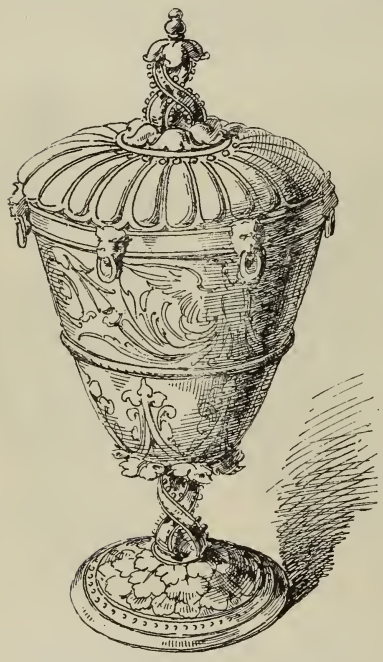


Fig. 144. Silbergefäss von einem Bilde des B. von Orley im Städelschen Institut zu Frankfurt.

Ein Sammelwerk, auf dessen 255 Tafeln nach Marot, Le Pautre, Le Roux, Berain u. a. sich auch eine Anzahl Zeichnungen für Silberschmiede und Juweliere befinden, gab Ch. A. Jombert unter dem Titel Répertoire des Artistes 1765 heraus.

Auch in die holländische Kunst hielt die Renaissance zu Anfang des 16. Jahrhunderts ihren Einzug und entwickelte sich in dem politisch kräftigen und reichen Handelsvolk, welches zu jener Zeit die gleiche Rolle im Weltverkehr spielte wie heute die Engländer, zu einer stolzen und selbständigen Blüte. Was die Goldschmiedekunst anlangt, so haben wir ihre ersten Renaissance-Äufserungen auch hier auf den Werken der Maler zu suchen. Eine merkwürdig reiche Ausbeute an schönen und phantasievollen, durchaus der neuen Kunstrichtung angehörenden Edelmetall-Geräten bieten die Bilder eines Swart von Groningen, Roger van der Weyden, Bernh. von Orley und namentlich des Mabuse; bemerkenswert ist, dass der letztgenannte Meister nur in den Bildern seiner ersten Art, vor seinem italienischen Aufenthalt, Ausbeute gewährt: ein Beweis, dass wir die Anregung zu diesen Renaissancebildungen nicht im Süden zu suchen haben. Leider sind, wie denn die holländische Kunstforschung bisher die Malerei einseitig bevorzugt hat, die Meister der zahlreichen und schönen Gefäfse und Geräte, die sich in Holland noch im Besitz von Privaten und Kirchen befinden, so gut wie gar nicht ermittelt worden; man erkennt nur, dass bei aller Verwandtschaft, welche diese Bildungen mit den gleichzeitigen deutschen und französischen Werken haben,

eine gewisse Mafsstabgröfse und dadurch erzielte Einfachheit und Ruhe sie von den oft übermäfsig reichen Arbeiten der deutschen Renaissance unterscheidet. Erst aus der späteren Zeit vermögen wir in den nach dem Dorfe Vianen benannten Künstlern, von welchen wir nicht einmal wissen, ob sie miteinander verwandt waren, bestimmte Gestalten vorzuführen. Paul von Vianen, der für den bayerischen Hof seine Hauptthätigkeit entfaltete, wurde bereits oben genannt. Adam von Vianen ist uns der Hauptrepräsentant jener eigentümlichen Ausartung des Barockstils, den die Franzosen wegen der Ähnlichkeit seines Details mit verzerrten Ohrmuscheln „style auriculaire“

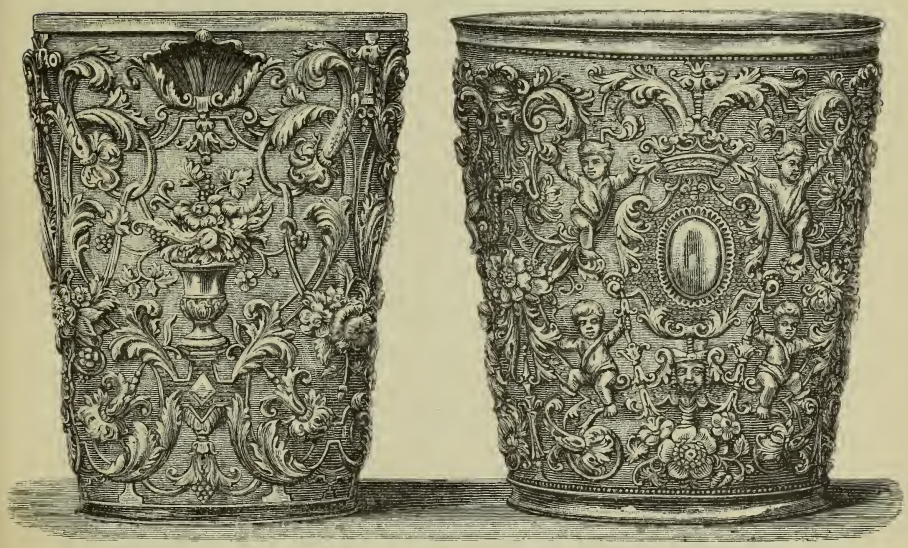


Fig. 145. Becher aus Leeuwaarden.

getauft haben. Diese wie aus einem dickflüssigen Material gebildeten, verschwommenen Formen, welche überall unerwartet zu Fratzenköpfen zusammenlaufen, waren im 17. Jahrhundert so beliebt, dass die ganze nordische Kunst in Schweden, Russland etc. sich von denselben angesteckt zeigt.

Andere Meister dieser Zeit sind Pibo Gualteri von Leeuwaarden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und Joannes Lutma, von welchem einzelne Stücke in holländischen Privatsammlungen sich befinden. Den Becher der Brauergilde von Haarlem verfertigte Ernst Jansz von Vianen 1604. Zwei andere Gildenbecher bewahrt das Rathaus zu Amsterdam: das Büffelhorn der St. Georgsgilde auf hübschem, architektonisch gegliederten Sockel und die grofse „Becherschraube“, einen ornamentierten Pokalfufs mit drei Bügeln, welche vermittelst

einer Schraube gegen einen Glasbecher in Römerform festgeklemmt werden — eine holländische Spezialität, welcher man in Museen und auf Bildern noch häufig begegnet. Als sonstige Eigentümlichkeiten der holländischen Trinkgelage sind die Mühlenbecher zu nennen: Becher, welche auf dem Rande umgestürzt stehend, statt des Fufses eine kleine Windmühle haben, deren Flügel durch ein Pfeifchen angeblasen werden; so lange die Flügel sich drehen, muss der Becher geleert werden.

Von belgischen Goldschmieden ist zu nennen: Jean Thieullier, von welchem noch das Reliquiar des heil. Romuald in Mechelen existiert, und Cornelius de Boute, der Anfang des 16. Jahrhunderts in Gent arbeitete. In Lüttich lebten in späterer Zeit Pierre de Fraisne (1612—1660), später Jacques d'Artois, der im 18. Jahrhundert die Thüren des Tabernakels von St. Jean fertigte. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts blühten in Mons die Goldschmiede François Beghin, Van Poucke, Tiberghien, Gand und Bettignier, alle in ihrem Stil von der gleichzeitigen französischen Richtung abhängig.

Von den für Silber- und Goldarbeit thätigen Kleinmeistern der holländischen Kunst haben wir anzuführen: Hieron. Cock (1510 bis 1570), zwölf Tafeln mit Bechern, Kannen, Flaschen, Salzfässern etc. Adrian Collaert, 1520 und seinen Sohn Hans Collaert 1540 bis 1622, zahlreiche Entwürfe zu Schmucksachen. Hans Vredeman Vriese hat unter seinen sehr zahlreichen Blättern auch Vasenentwürfe für Goldschmiede; Jac. Honnervogt Entwürfe für Schmucksachen, Michel Blondus, geb. zu Frankfurt a. M. 1590, gest. zu Amsterdam 1656, gehört durch seine Entwürfe für Waffenverzierung, Schalenränder etc.; in die holländische Schule; Heinr. Janssen, Mitte des 17. Jahrhundert, Kompositionen für Schalenränder u. a. Goldschmiedearbeiten; Adam van Vianen, der oben genannte Goldschmied von Utrecht, hinterliefs auch eine Sammlung von 128 Tafeln, Entwürfe für Tafelgerät. Auch Lutma ist in gleichem Sinne hier aufzuführen, sowie die andern Meister des „genre auriculaire": Gerbrand van den Eeckhout und M. Mosyn, beide in Amsterdam um Mitte des 17. Jahrhunderts; Joh. Jac. Folkema, Heinrich van Bein und Erasmus Kamyn gehören mit ihren Goldschmiede-Entwürfen dem Ende des 17. Jahrhunderts an.

Dass in demjenigen Lande, welches seit Ende des 15. Jahrhunderts unermessliche Mengen Edelmetall einführte, in Spanien auch die Edelschmiedekunst sich einer besondern Blüte zu erfreuen hatte, ist leicht verständlich; wir verdanken der sehr gründlichen Arbeit von Davillier, (Orfèvrerie en Espagne, Paris, Quantin 1879) neuerdings eine eingehendere Kenntnis über dieselbe*). Wenn sich die spanischen

*) Eine gedrängte Schilderung auch in „Spanish Arts by Juan F. Riaño", South Kensington Handbooks.

Fig. 146. Silbergetriebene Henkelkanne aus Delft.

Goldschmiede auch nicht ohne Mühe von den gotischen und selbst von den staatlich strenge verpönten mauresken Erinnerungen losmachen konnten, so begegnen wir doch in Juan de Arphe einem Meister, den seine Landsleute dem Cellini an die Seite setzen. Er entstammte einer Goldschmiedfamilie, die schon seit dem späteren Mittelalter bekannte Namen aufzuweisen hatte, war 1535 zu Leon geboren und starb Anfang des 17. Jahrhunderts zu Madrid als Münzmeister Philipps II. Sein Hauptwerk ist die 1580 angefertigte kolossale „Custodia" der Kathedrale von Sevilla. Unter Custodia verstehen die Spanier Tabernakel oder Sakramentshäuser zum Ausstellen von Reliquien. Die in Rede stehende, welche mit einigen späteren Änderungen noch vorhanden ist, wird beschrieben als ein runder Säulenaufbau von vier Stockwerken, der mit vielen Figuren besetzt ist. Juans Hauptbeschäftigung scheint für die Kirche gewesen zu sein; auch litterarisch war er thätig mit verschiedenen Abhandlungen über die Verhältnisse der Skulptur- und Architekturwerke, über Eigenschaften und Verarbeitung der Edelmetalle und Steine etc. Als Vorläufer Juans, meist auch als Verfertiger berühmter Kustodien, lernen wir aus Darvillier kennen: seinen Vater Antonio und seinen Grofsvater Enrique de Arphe; Alonso Becerril, der für seine Vaterstadt Cuenca von 1528 bis 1573 eins der genannten Werke arbeitete; Juan de Ponas aus Burgos; Juan Ruizil Vandolins, sämtlich vorwiegend mit kirchlichen Arbeiten beschäftigt: Juan Balagner aus Barcelona. Die Schnabelkanne dieses Meisters, welche D. aus den Meisterzeichnungen mitteilt, legt neben den zahlreichen andern Lösungen dieser Aufgabe den Gedanken nahe, dass für die spanischen Goldschmiede diese Prunkkanne dieselbe Rolle gespielt hat, wie der „Ageleybecher" für die Deutschen.

Wenn in Spanien auch von den Goldschmiedewerken der Renaissance viel verschleppt und zerstört, das Haussilber der fürstlichen Familien zum gröfsten Teil der späteren Mode entsprechend umgearbeitet ist, so enthalten die Kirchen und Klöster Spaniens doch noch manches hervorragende Prunkstück. So besitzt namentlich die Kathedrale von Granada noch die berühmten Geschenke von König Ferdinand und seiner Gemahlin Isabella, eine prachtvolle Schmuckkassette mit reichen Beschlägen, Krone, Szepter und Schwert; von Kustodien, Kelchen, Kreuzen etc. erfahren wir an verschiedenen Orten. Auch in auswärtige Sammlungen ist manches beachtenswerte Stück namentlich infolge der Napoleonischen Kriege gelangt: so besitzt das Kensington-Museum ein Vortragskreuz, mehrere sehr charakteristische Kelche, eine prachtvolle Pax und eine Reihe sehr interessanter Schmucksachen spanischer Arbeit.

Aus der späteren Zeit liefert uns die spanische Silberschmiedekunst nicht viel Eigentümliches. Die Verbreitung der Kunstfertigkeit bis in die kleinsten Städte und das Vorhandensein vieler kleiner Meister-Zentren, welches dem spanischen Silberwerk der Renaissance

sein nationales Gepräge gab, wurde im 18. Jahrhundert unter dem bourbonischen Regentenhause aufgehoben zu gunsten der Hauptstadt.

Fig. 147. Kusstafel (Pax), spanische Arbeit des 16. Jahrhunderts im Kensington-Museum.

In Madrid wurden um diese Zeit grofse Fabriken eingerichtet; doch unterscheiden sich die spanischen Produkte dieser Zeit wenig von gleichzeitigen französischen und deutschen Arbeiten.

Aus der portugiesischen Goldschmiedekunst interessiert uns

besonders eine bestimmte Gattung von Schalen oder Taufbecken, der Frührenaissance angehörig, die ein ganz unverkennbares, verwandtschaftliches Gepräge tragen, durch wortreiche Inschriften in portugiesischer Sprache auf dieses Land hinweisen, und durchweg in sehr schwerem Metall und auffallend starkem Relief getrieben sind. Eine besonders charakteristische Schale dieser Art (früher in der Rothschildsammlung in Frankfurt a. M., abgebildet Luthmer, I, 15) die in der Wiener Schatzkammer ihr Gegenstück hat, sei hier beschrieben: die Schüssel ist in zwei Zonen (die Wiener in drei) eingeteilt, welche mit sehr gedrängten Figurenkompositionen gefüllt sind. Die einzelnen Darstellungen sind durch Frührenaissance-Pilaster (Wien: Kandelabersäulchen) getrennt; Gegenstand der Darstellung auf der äufseren Zone die Geschichte der Judith, der zweiten vier Kardinaltugenden (Wien: Geschichte „der König im Bade"); der Charakter der Kompositionen erinnert sehr an Van Eyksche Schule. Die Mitte der Wiener Schüssel wird von dem Wappen des portugiesischen Geschlechtes Oriola eingenommen. Von Künstlernamen begegnen uns in Portugal im 16. Jahrhundert Juan Donante, Gomez de Heros, Cetina, Vasco Gonsalvez.

Wenn im allgemeinen die englischen Sammlungen reich an guten Goldschmiedewerken der Renaissance sind, so darf uns dies dennoch keinen Rückschluss auf die Leistungen der einheimischen Goldschmiede dieser Periode gestatten. Allerdings war der Bedarf an Edelmetallarbeit unter dem prunkliebenden Heinrich VIII. ein ganz gewaltiger. Wir haben jedoch schon oben gesehen, welchen bedeutenden Einfluss Hans Holbein auf diese Arbeiten hatte. Aufser ihm begegnen wir auch noch dem Pietro Torrigiano, einem Bildhauer aus Florenz, der, von Heinrich nach London gezogen, ebenso wie Holbein mit Entwürfen und Modellen für Goldarbeit beschäftigt wurde. Auch von einem italienischen Goldschmied Giovanni Battista und einem Schweizer Cornelius, die für den König thätig waren, erfahren wir.

Wenn der Bedarf des Hofes und der reichen Bürgerschaft an Goldschmiedewerken auch fortgesetzt ein grofser blieb, so wurde durch Einführung der Reformation unter Heinrich VIII., noch mehr unter seinen Nachfolgern Eduard VI. 1547—1553 und Elisabeth 1558—1603, doch die Thätigkeit der Goldschmiede für die Kirche beinahe ganz abgeschnitten. Es ist verschwindend wenig, was an englischem Kirchengerät die Zerstörung durch die Puritaner überdauert hat. Aber auch von profanem Gerät ging in den Bürgerkriegen unglaublich viel verloren, namentlich als Karl I. zur Bestreitung der Kriegskosten eine allgemeine Einziehung des Silbergeschirrs veranstaltete, welches in die Münze wanderte. Das Wenige, was aus dieser Zeit erhalten ist, muss man daher bei den verschiedenen Gilden in London, bei den Collegs von Oxford und Cambridge suchen; ein ausgezeichnetes Stück,

ein Geschenk einer englischen Kaufmannsgilde, hat sich im Emder Silberschatz erhalten.

Als nach der Restauration der Stuarts das Luxusbedürfnis sich wieder steigerte, zeigt sich die Goldschmiedekunst im wesentlichen abhängig von der Stilrichtung des Festlandes, namentlich Frankreichs; was daneben an besonderem Geschmack, besonders in der Richtung des Naturalismus zu Tage tritt, ist unerfreulich. Als namhaftester Meister dieser Periode gilt George Heriot (1563—1624), der Hofgoldschmied Jacobs VI. Ihm folgten in der Beschäftigung für den Hof die Künstlerfamilien Vyner und Jenner. Ende des 17. Jahrhunderts begegnen uns die Meisternamen Ch. Duncomb, Fr. Kenton, Th. Fowle, J. Heriot, J. Mawson & Co., Joh. Coggs, Edw. Blackwell. Auch im Rokokostil folgte England wie das übrige Europa dem von Frankreich ausgehenden Beispiele; doch finden wir bei den englischen Arbeiten nirgends das völlige Eindringen in den freien und malerischen Geist dieses Stils. Über das Kopieren des Muschel- und Blumenornamentes des Rokoko kommen die englischen Goldschmiede nicht hinaus, das sie den schlichten, auf einheimischer Tradition fufsenden Formen ihrer Geräte äufserlich aufzuheften suchen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts übertrug sich dann der antikisierende Stil, der in den keramischen Arbeiten von Wedgewood seine Entwickelung genommen hatte, sehr bald auch auf die Silberarbeit.

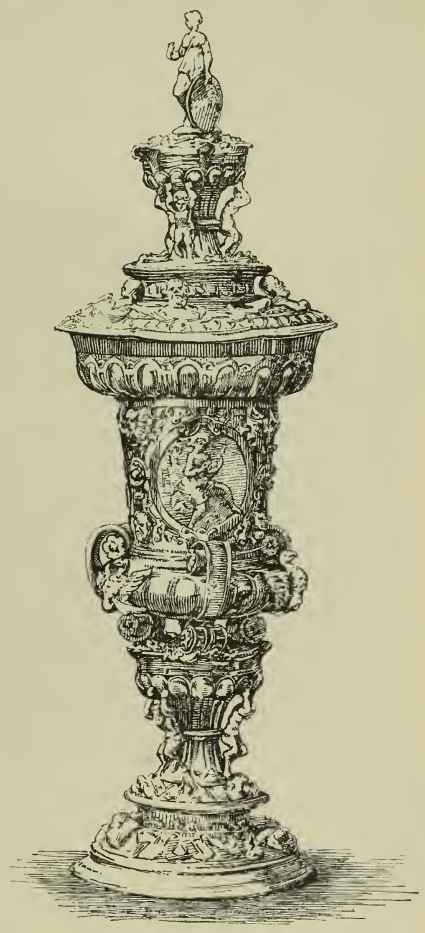


Fig. 148. Pokal aus dem Emder Ratsschatz, englische Arbeit des 16. Jahrhunderts.

Über die vielfachen Feingehalt- und Markierungsvorschriften, welche für die englischen Silberschmiedearbeiten in ziemlicher Vollständigkeit bekannt sind, brauchen wir uns nicht zu verbreiten; der

Besucher englischer Sammlungen findet dieselben in dem Kensington-Handbuch von J. H. Pollen.

Um schliefslich auf die dänische Edelschmiedekunst einen kurzen Blick zu werfen*), so finden wir auch hier die Erscheinung, dass der Hauptbedarf der prunkliebenden Könige, namentlich Christians IV. (1595—1648), von ausländischen, speziell deutschen Werkstätten bestritten wurde. Die Silberkammer im Schloss Rosenborg, welche dieser König anlegte, sowie auch die Silberausstattung im Schlosse Frederiksborg, die sich auf Orchesterbrüstungen, Feuerböcke, Spiegelrahmen,

Fig. 149. Silberner Henkelkrug, dänische Arbeit des 16. Jahrhunderts.

Bettstellen u. a. ausdehnte und das Staunen der Zeitgenossen hervorrief, war wohl nur zum geringeren Teil von einheimischen Meistern gearbeitet, da wir durch Nyrop erfahren, dass der König in Holland, Frankfurt a. M., Hamburg, Braunschweig und Halle Goldarbeiter beschäftigt habe. Von einheimischen Meistern gilt als der bedeutendste dieser Zeit Diderik Fiuren oder Fyring, welcher die Krone für Christian IV. arbeitete. Andere Meisternamen in den Jahren 1607 und 1608 sind: Arild Huitfeld, Frants Thuson Balzer, Jacob

*) s. Sick, notice sur les ouvrages en or et en argent dans le Nord, Copenhague 1884, und Nyrop, C. Meddelelser om Dansk guldsmedekunst, 1885.

Morizsön, Hans Hansen, Jörgen Priis, Jörgen Pommer etc. Ein namhafter Meister vom Ende des 17. Jahrhunderts war der „Kunstkaspar", Kaspar Herbach, der als Bildhauer, Erz- und Goldarbeiter für Christian V. thätig war, und Ferdinand Küblich, der drei Silberlöwen anfertigte, welche als Wappentiere ihren Platz am

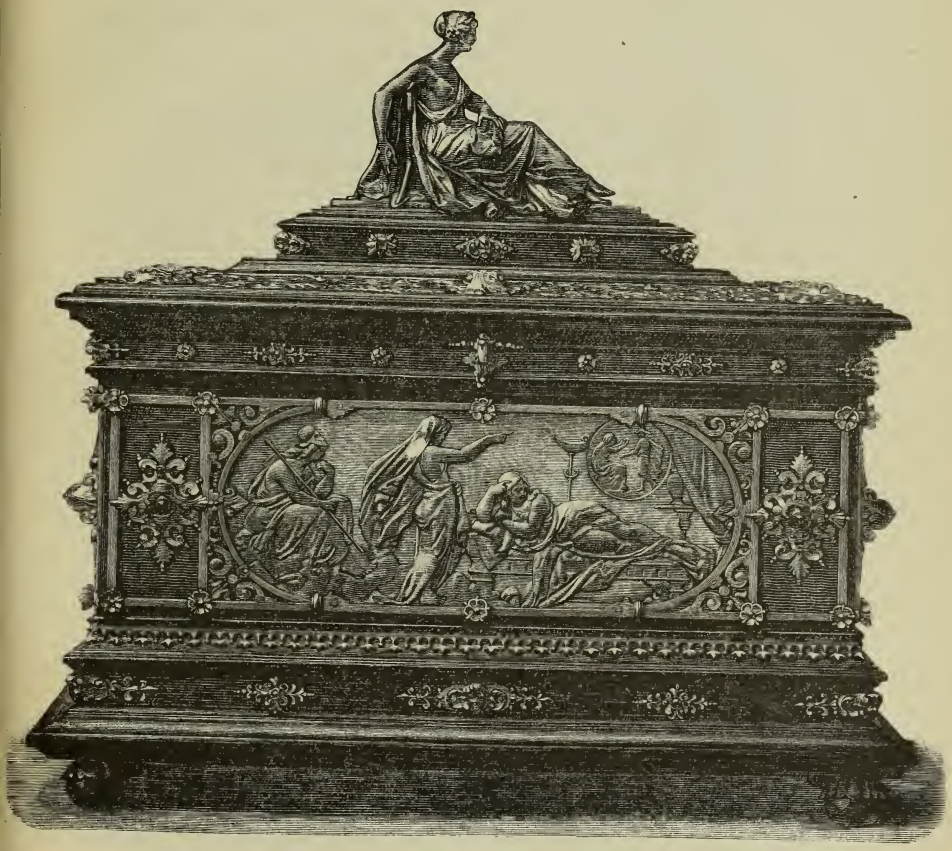


Fig. 150. Kassette, Ebenholz mit Silber. Entworfen u. ausgeführt von R. Mayer.

dänischen Königsthron haben. Im 18. Jahrhundert scheint die dänische Goldschmiedekunst einen vollständigen Niedergang erlebt zu haben, was aus Einfuhrverboten, Beschränkung der Meisterzahl, Entstehen von Silberhandlungen und anderen Anzeichen hervorgeht.

Wenn wir hiermit unsere geschichtliche Übersicht über die Entwickelung der Edelschmiedekunst bis zum Beginn dieses Jahrhunderts abschliefsen, so bleibt zu bedauern, dass von da ab bis zu einem

schnellen Blick auf den gegenwärtigen Stand dieser Kunst, den der Leser von diesem Buche erwarten darf, die Überleitung fehlt. Die Goldschmiedekunst unterlag in dieser Zeit der Napoleonischen Kriege und der darauf folgenden wirtschaftlichen Erschlaffung dem allgemeinen Verfall des Kunstgewerbes, der nur selten durch kurze Belebungsversuche unterbrochen wurde. Als einen solchen Versuch kann man den kurzen Aufschwung unserer Kunst in Berlin bezeichnen, der sich an den Namen des Hofgoldschmiedes Hossauer knüpfte. Die Werke, welche von diesem aus Süddeutschland nach Berlin eingewanderten, sehr tüchtigen Goldschmied in ansehnlicher Zahl für den preufsischen Hof angefertigt wurden, charakterisieren gleichzeitig die Art, wie man der notleidenden Kunst aufzuhelfen versuchte — ein Weg, den man bis in die jüngste Gegenwart noch nicht ganz hat verlassen können. Es waren ausschliefslich Architekten, welche dem Goldschmied die Entwürfe machten; in diesem Falle Schinkel und seine Schule. In der Vorrede zu dem von der preufsischen Regierung herausgegebenen Werke: „Vorlegeblätter für Fabrikanten und Handwerker" stellt Beuth dieses Verfahren als das einzig anwendbare hin und fährt fort: „Der Fabrikant und Handwerker aber soll sich nicht verleiten lasseu, selbst zu komponieren" — wir werden weiterhin sehen, ob dieses Verbot heute noch Berechtigung besitzt! —

Die Arbeiten dieser Berliner Goldschmiedeschule der vierziger Jahre, an welchen aufser Hossauer auch Wagner, der Begründer der Firma Sy & Wagner, thätig war — Taufkannen, Ehrenschilde etc. trugen den strengen, hellenisierenden Charakter der Schule von Schinkel, Gust. und Wilh. Stier, Stüler, Strack etc. Die technische Fertigkeit hat sich den Berliner Gold- und Silberschmieden bis in die Gegenwart vererbt; aufser der bereits genannten, noch heute blühenden Firma Sy & Wagner kommen im wesentlichen als Hossauers Nachfolger die Gebrüder Vollgold in Betracht; eine Konzession an neuere technische Erfindungen ist die allgemeinere Einführung der Galvanoplastik in die Goldschmiedekunst. Für die Leitung durch Architekten und andere Künstler, von welcher sich die Berliner Schule keineswegs losgemacht hat, sind vor allem die Architekten Kolscher und Heyden und der Bildhauer Otto Lessing zu nennen. Eine der bedeutendsten Ausführungen der neueren Zeit war das von preufsischen Städten dem Prinzen Wilhelm dargebrachte Tafelsilber — ein reicher Tafeldekor im Stile des Schlüterschen Barocko, von dem der weitaus gröfste Teil durch die beiden genannten Berliner Firmen nach Entwürfen von Ad. Heyden ausgeführt worden ist. Otto Lessing hat sich in jüngster Zeit mit Erfolg in getriebenen Silberarbeiten mit reichlicher Emailverwendung versucht.

Mit der Nennung dieses Künstlers haben wir schon in die Epoche unserer Silberschmiedekunst hineingegriffen, welche als die modernste, und hoffentlich als diejenige der Zukunft bezeichnet werden darf.

Dank den Bemühungen der als Erfinder und Lehrer thätigen Architekten hat sich allmählich ein Geschlecht von Silber- und Goldarbeitern herausgebildet, für welche der oben zitierte Ausspruch Beuths

Fig. 151. Visitenkartenschale von A. Offterdinger.

keine Giltigkeit mehr hat: selbständige Künstler, welche mit der praktischen Kenntnis ihres Materials aufgewachsen gleichzeitig eine vollständige künstlerische Durchbildung besitzen, die sie gleich den

Meistern der Renaissance befähigt, auch die Erfindung ihrer Arbeiten selbst zu übernehmen. Da wir durchaus keine Kritik, sondern nur eine kurze historische Skizze beabsichtigen, so seien einige der bedeutendsten hier nur kurz aufgezählt: Schwarz, der in Wien als Lehrer am k. k. österr. Museum wirkt; Rudolf Meyer, bis 1886 in Stuttgart, jetzt in Karlsruhe; Wilh. Widemann, in München und Rom ausgebildet, jetzt in Frankfurt a. M. In München die Professoren: Fritz von Miller und Halbreiter, sowie eine Zahl tüchtiger, selbständig arbeitender Ziseleure, unter denen Wollenweber, Winterhalter, Theod. Heiden, L. Leigh hervorgehoben seien. In Cöln arbeitet Hermeling in treuem Anschluss an alte Techniken; in Hanau leitet Offterdinger, ein Schüler R. Meyers, die Ziselierschule. Schönen Erfolg haben auf den jüngsten Ausstellungen auch einige gröfsere Goldwarengeschäfte davongetragen, die ihre Bestellungen durch die namhaftesten Ziseleure ausführen liefsen; so A. Schürmann in Frankfurt a. M., L. Posen ebendaselbst, Föhr in Stuttgart, Bacher in Wien und Elymaier in Dresden, der sich mit Erfolg in der Wiedergabe alter Bijouteriearbeit versucht. Bossard in Luzern reiht sich würdig den deutschen Meistern an.

Neben diesen selbständig thätigen Goldschmieden, aus deren Werkstätten vorwiegend einzelne Kunstwerke hervorgehen, ist dann eine Reihe von Silberfabriken zu nennen, die für das Bedürfnis der grofsen Masse sorgen, durchweg aber, mit tüchtigen Künstlern in Verbindung stehend, Fühlung mit den künstlerischen Fortschritten der Zeit behalten. Als erste heben wir aus der grofsen Anzahl hervor: Koch & Bergfeld und Wilkens in Bremen, Bruckmann in Heilbronn, und schliefsen ihnen die Erwähnung der Industrie-Zentren an, die vornehmlich in Juwelierarbeit thätig sind: unter diesen vertritt Hanau, zur Zeit über 200 selbständige Juwelierwerkstätten und mehrere Silberwarenfabriken zählend, die wertvollere Gattung der künstlerischen Einzelarbeit, während Pforzheim und Schwäbisch-Gmünd mehr die fabrikmäfsige Massenproduktion betreiben.

Namenregister.

Abbo, 133
Akragas, 122
Aldegrever, 51. 88. 193. 230.
Alpais, 153.
Altorfer (Altdorfer), 88. 191.
Amerigo, 177. 180.
Angers, René Boyvin von, 88.
Antipater, 122.
Antonio di Girolamo, 90.
Arditi, 169.
Aretäus, 164.
Arphe, Antonio de, 260.
— Enrique de, 146. 260.
— Juan de, 260.
Arrigo, Pietro d'. 169.
Artois, Jacques d', 258.
Ascanio, 178.
Aspruck, 223.
Attavante, 90.
Attemstetter, 219.

Bacher, 266.
Balagner, 260.
Ballin, 252.
Balzer, 264.
Banderic, 134.
Bartermann, 246.
Bartolucci, 169.
Battista, 262.
Bauer, 245.
Baumanns, 245.
Baumgartner, 245.
Bayr, 240.
Becerril, 260.
Beghin, 258.
Beham, Hans Sebald, 88. 193.
Bein, 258.
Benigne, 250.
Benoist, 250.
Bernec, 146.
Bernward von Hildesheim, 138.
Berquen, Ludwig von, 31.
l'esmann, 248.
Bettignier, 258.
Bezaleel, 120.
Biller, Johs., 244.
— Ludwig, 244.
Birkenhulz, Nic., 229.
— Paul, 97. 229.
Blackwell, 263.
Blitherus, 143.
Blondus, 88. 258.
Bloy, 225.
Boccardi, Giov. di Giuliano, 90.
Bog, Peter, 229.
Bölmann, Hier., 245.
Borgino, 169.
Bossard, 266.
Botza, Michael, 233.
Bouchardon, Edm., 255.
Bouchaz, 250.
Bourdon, 113.
Boute, Cornelius de, 258.
Boyvin, 51.
Bramber, 225.
Brithnodus, 142.
Brosamer, 88. 193.
Bruckmann, 266.
Brunellesco, 87. 169.
Brunhard, 140.
Bry, Theodor de, 193. 229.
— Joh. Theod. de, 193.
— Joh. Israel de, 193.
Burgkmair, 88.

Caradosso, s. Foppa.
Castelbolognese, Giov. da, 175. 180.
Castillon, Guillaume, 250.
Cellini, Benv., 23. 30. 88. 91. 175. 176. 177.
Cetina, 262.
Charton, 255.
Cheret-Bouiller, J. B., 255.
Cione, 169.
Cock, Hieron., 258.
Coggs, Joh., 263.
Colambert, 250.
Colesie, Jacob de, 229.
Colivaux, Samuel, 251.
Collaert, Hans u. Adrian, 51. 88. 97. 118. 258.
Corbizi, Litti di Filippo, 90.
Cornelius, 262.

Cosse, Mathurin de, 250.
Court, 22.
Courtays, Pierre u. Johan, 22.
Cuvilliès, Franç. de, 255.

Damet, Renaut, 250.
Davet, Jean, 250.
Debonnaire, Girard, 252.
Decker, 244.
De la Joue, 255.
Desiderius, 142.
Deuzan, Louis, 249.
Dinglinger, Joh. Melch. 41. 233. 234.
Dirmstein, Hans, 156.
Donante, Juan, 262.
Drausch, Valentin, 183. 225.
Drentwett, Balduin, 223. 248.
— Joh. Phil. 248.
Du Cerceau, 88. 91.
Duflos, 114.
Duncomb, 263.
Dürer, 88. 194.

Eeckhout, Gerbrand van den, 258.
Egbert, 138.
Eisenhoit, Anton, 213. 230.
Eisler, Casp. Gottl., 245.
— Joh. Ludw., 245.
Elogius, 133.
Elsinus, 142.
Elymaier, 266.
Engelbrecht, Joh., 248.
Erphon, 140.
Eunichus, 122.
Eustachio, Fra, 90.

Feichtmeyer, Jos. 245.
Finiguerra, Maso, 26. 87. 171. 180.
Fiuren, Diderik (Fyring), 264.
Flindt, s. Vlyndt.
Floris, 51.
Flötner, Peter, 193.
Föhr, 266.
Folkema, 258.
Foppa, Ambrogio (Caradosso) 91. 175. 177. 180.
Forty, 255.
Fowle, 263.
Fraisne, Pierre de, 258.
Francia, Franc., 87.
Fyring, s. Fiuren.

Gaab, 246.
Gand, 258.
Gedouyn, 250.
Germain, Franç. Thomas, 252 253. 254.
— Pierre, 252, 253. 255.
— — der Römer, 256.
— Thomas, 252. 253.
Ghiberti, 87, 169. 180.
Ghirlandajo, 87, 169.
Gipfel, 233.
Gonsalvez, 262.
Götz, 246.
Granchez, 255.
Gravet, 252.
Gualteri, 257.
Gutwein 245.

Habermann, 246.
Haid, 248.
Hainhofer, 218.
Halbreiter, 266.
Hansen, 265.
Hauteman, 250.
Haye, 252.
Heckel, 246.
Heckenauer, 246.
Heel, 248.
Heiden, 266.
Heigler, 245.
Hekataeus, 122.
Herbach, 265.
Heriot, 263.
Hermeling, 266.
Heros, 262.
Hertel, 245.
Heyden, 266.
Hillebrandt, F. 216.
Hirsvogel, 88. 192. 193.
Hoisson, 250.
Holbein, 51, 88. 195.
Holl, 194.
Honnervogt, 258.
Hopfer, D. u. Hieron. 88. 191.
Hornick, 193.
Hossauer, 265.
Huitfeld, Arild, 264.
Hurtu, 108.

Jäger, Elias, 246.
Jamnitzer, Albr., 199.
— Christ., 189, 207, 208.
— Wenzel, 14. 26. 43. 51. 88. 186. 187. 189. 199.
Janssen, H., 113. 258.
Jenner, 263.
Imlin, Ludw., 230. 247.
Jombert, Ch. A., 256.

Kamyn, 258.
Kellerthaler, Dan., 232. 233
— Joh., 233.
— Hans, 194.
Kenton, 263.
Knittel, 231.
Koch u. Bergfeld, 266.
Kolb, 245.
Kolscher, 266.
Körver, Johs., 221.
Krause, Hieron., 248.
— Victor, 231.

Krenberger, 216, 225.
Küblich, 265.

Labarre, 252.
Langenbucher, 221:
Lasne, 252.
Lauer, 194.
Laune, Etienne de, 51.
Légaré, 113.
Leigh, L., 266.
Le Mercier, 113.
Lempereur, 114.
Lencker, Brüder, 223.
— Elias, 207.
— Hans, 216.
Leoni, Leone, 175.
Lescot, 252.
Lessing, Otto, 266.
Lieberkühn, 244.
Limosin, 22.
Lissning, 225.
Lutma, 257, 258.

Maaj, 175.
Mabareaux, Brüder, 252.
Mabuinus, 133.
Magnot, 250.
Maiel, 249. 250.
Mannius, 143.
Mannlich, Heinr., 246.
— Joh., 246.
— Otto, 247.
Marchand, Petrus, 110.
Marot, 251.
Masseroni, Gasparo, Girolamo, 172.
Mawson & Co., 263.
Mayer, 266.
Maystinkel, 225.
Meissonnier, 255.
Melper, 225.
Mentor, 122. 124.
Merlin, 252.
Merz, 246.
Messiers, Henri de, 249.
Michelangelo, 87.
Michelozzi-Michelozzo, 87. 169.
Mielich, 88. 100. 194.
Mignot, 51. 88. 91. 110. 194.
Miller, 266.
Mola, 175.
Mond, 233.
Monte di Giovanni, 90.
Morisson, Fr. Jac., 113.
Morizsön, Jacob, 265.
Mosyn, 258.
Mülich, s. Mielich.
Mys, 122.

Neuber, 40.
Nilson, Joh. Jes., 245.
Nino, Piero di, 180.
Nouailher, 22.

Oberdieck, 231.
Offterdinger, 266, 267.
Ognabene, 169.
Oholiab, 120.

Paolo, 178.
Pappenheimer, Ludwig. 225.
Parhoch, Cunz, 225.
Pasiteles, 123.
Patavinus, Benedictus, 90.
Pencz, 88.
Pénicaud, Nardon, 22.
— Jean, I, II, III, 22.
Peter, Bernhard, 225.
Petit, 252.
Petschmann, Michael, 229.
Petzold, H., 189, 210. 211.
Pisano, Andrea, 146.
— Giovanni, 146. 167.
— Giulio, 169.
Plommier, 250.
Pocetti, 174. 175.
Polin, 250.
Pollajuolo, Antonio, 87. 91. 171. 180.
Pommer, Jörgen, 265.
Ponas, Juan de, 260.
Posen, L., 266.
Posidonius, 122.
Postport, Michael, 225.
Poucke, van, 258.
Pouget, 111.
— d. jüng., 114.
Prato, Girolamo del, 91.
Priester, J. J., 23.
Priis, 265.
Primaticcio, 179.
Puccio, 167.
Pytheas, 122, 124.

Ramel, 250.
Reginald, 138.
Reimer, 183. 223.
Reinhart, Hans, 231.
Reymond, Pierre, 22.
Richard von St. Alban, 143.
Riedinger, Nicolaus, 229.
Ritter, Christof, 248.
— Paul Hieron., 248.
Robbia, Luca della, 169.
Roberday, François, 252.
Roethiers, Jacques, 255.
Rogg, Gottfr., 245.
Rogherus (Rugkerus, Theophilus), 49. 140.
Rösener, 238.
Rosetti, 175.
Rösner, J., 207.
Rovezzano, Benedetto da, 175.
Rugkerus, s. Rogherus.
Rustici, 175.

Salviati, 173.
Sbarra, 175.

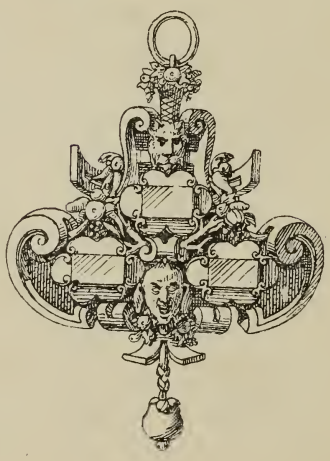
Schäufelin, 88.
Schneeweifs, 233.
Schürmann, 266.
Schwarz, 266.
Schwegler, 221.
Ser Giovanni, Piero u. Leonardo, 169.
Sichem, Christof von, 88.
Sickhin, Georg, 225.
Siebmacher, 194.
Sifridus, 149.
Silber, 216.
Simone, Pietro di, 227.
Solis, Virgil, 51. 188. 193.
St. Hubert, Adrien de, 88.
Straſs, 114.
Stratonikos, 122.
Suger, 140.
Sy & Wagner, 265.
Symoni, 108. 113.
Szegedin, Georg von, 195.

Tauriskos, 122.
Tavolaccio, P. Giov. Romolo del, 91.
Thelot, Joh. Andr., 246.
Theophilus, s. Rogherus.
Thieullier, Jean, 258.
Thillon, 134.
Tiberghien, 258.
Torrigiano, Pietro, 262.
Torzoro, 169.
Toutin, J., 23. 108. 113.
Trezzo, Jacopo da, 172.
Triboullet, Piramus, 250.
Turini, Giovanni, 91. 169.
Turino, Sano di, 169.

Vaga, Perin del, 173.
Vandolins, 260.
Verona, Liberale di Giacomo da, 90.
Verrocchio, Andrea, 87. 169.
Vianen, Adam von, 257. 258.
— Ernst Jansz von, 257.
— Paul von, 214, 225. 257.
Vicentino, 172, 182.
Vieri, Ugolino di Maestro, 169.
Vischer, Peter, 191.
Viviano, Michelangelo di, 91. 175. 180.
Viviers, Arnoul de, 249.
Vlyndt, Paul, 88. 186. 194.
Vogtherr, 193.
Vollgold, Gebr., 265.
Vollmann, 225.
Vriese, Hans Vredemann, 258.
Vyner, 263.

Wachsmann, J., 245.
Wachsmuth, 245.
Wagner, 265.
Walgkhum, 225.
Wallbaum, 219. 244.
Wechter, 187. 194.
Weigel, 245.
Widemann, 266.
Wilkens, 266.
Will, 246.
Winterhalter, 266.
Woeiriot, 51. 88. 97. 108.
Wolfvinus, 133.
Wollenweber, 266.
Wolrab, 248.
Wüst, 245.

Zach, 233.
Zan, 194.
Zopyrus, 122.
Zundt, 193.



GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00094 3999